Lluís X. Álvarez

ESTÉTICA DE LA CONFIANZA

Prólogo de Gianni Vattimo

Herder

Estética de la confianza

Lluís X. Álvarez

ESTÉTICA DE LA CONFIANZA

Diseño de la cubierta: Claudio Bado

ISBN: 84-254-2456-9

Imprenta: REINBOOK
Depósito legal: B - 45.724 - 2006
Printed in Spain – Impreso en España

Herder
www.herdereditorial.com

A la memoria de mi madre,
de cuya filosofía de vida
he procurado aprender.

Índice

SEGUNDA PARTE

SIGNOS Y ARTE

Agradecimientos

Quisiera agradecer aquí su apoyo a las personas que han posibilitado directamente, en un momento u otro, el avance de este libro y de sus contenidos. En primer lugar a los amigos italianos, empezando por Gianni Vattimo, con quienes comparto desde hace veinte años tanta estética, a Roberto Salizzoni y a Federico Vercellone, a Fabio Mauri y a Claudio Neri. También a Javier Bascuñana, a Luis Núñez Lavedeze y a Margarita Lavedeze Canal, a Alberto San Agustín, a Carmen Bobes Naves y a Carmen González-Marín. A José María Cardo y de modo muy especial a Gorka Vicente Arregui, que se nos ha ido, siempre apasionado, comprometido, valeroso, inteligente. A Florencio Jiménez Burillo y a Jacobo Muñoz. A Isabel Morant y a Mª Cruz Romeo. A Carlos Castilla del Pino por su sólida doctrina y su cariñoso cuidado. A Pilar Fernández por su perspicacia y ordenado ordenador. Y a Amelia Valcárcel, por todo.

LLUÍS X. ÁLVAREZ

Prólogo*

Desde Kant y su idea del genio, o tal vez ya antes, desde el momento en que los artistas empezaron a ser algo más que artesanos, en la época del Humanismo, la visión moderna del arte se ha asociado siempre a la idea de originalidad, de comienzo absoluto, incluso de revolución. El genio kantiano crea una novedad irreducible a lo ya existente, su trabajo tiene un carácter «nouménico» comparable sólo a la acción moral como causalidad no causada e independiente de toda cadena determinista de tipo «natural». Esta línea constante de la estética moderna culmina, por un lado, en autores como Ernst Bloch, que conciben la obra de arte como la anticipación del futuro «verdadero», siempre irreducible al pasado; y en las ideas de *shock* y de *Stoss* que, a mediados de la década de 1930, propusieron paralelamente Walter Benjamin y Martin Heidegger para definir la experiencia estética. Será Heidegger —mucho más que Benjamin, cuyo mesianismo débil entronca con el de Bloch—

* La traducción de este prólogo fue realizada por Rosa Rius Gatell.

quien explorará las profundas implicaciones ontológicas de esta concepción del arte. Una concepción que es un poner por obra la verdad sobre todo porque mantiene abierto el conflicto entre «mundo» y «tierra»; lo cual significa que su fuerza inaugural nunca arraiga en un «ya-sido», como sucede de forma más o menos explícita en las perspectivas mesiánicas, sino que alude a un futuro siempre abierto y, en cuanto tal, arriesgado, en el que está en juego el ser mismo y no sólo los entes que somos.

Así, el discurso sobre la «confianza» que propone Álvarez me parece uno de los signos, escasos por otra parte, de que esta línea constante de la estética moderna está sufriendo una revisión significativa. Pienso aquí en una de las últimas obras de Hans-Georg Gadamer,[1] *Die Aktualität des Schönen*, en la que el viejo maestro de la hermenéutica contemporánea, que había escrito, años antes, un magistral comentario al *Ursprung des Kunstwerkes* de Heidegger,[2] considera como una forma ejemplar de experiencia estética la experiencia de las masas de oyentes de los grandes conciertos de rock (como Woodstock), en que el significado de la obra (la música, su estructura, tan importante para Adorno como para inducirlo a «excomulgar» al jazz) resulta casi perdido al prevalecer la experiencia de «comunidad» que se pro-

1. Gadamer, H.-G., *Die Aktualität des Schöen*, Reclam, Stuttgart, 1977. (*La actualidad de lo bello*, Paidós, Barcelona, 1991, trad. A. Gómez Ramos, introd. R. Argullol.)

2. Heidegger, M., *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Reclam, Stuttgart, 1960. («el origen de la obra de arte» (1935-1936) en *Ca-minos de Bosque*, Alianza, Madrid, trad. H. Cortés y A. Leyte.)

duce entre los oyentes. Me pregunto, pero creo no equivocarme, si la «confianza» de la que Álvarez habla en este hermoso libro no estará muy próxima a esa forma de experiencia estética que fue capaz de «seducir» a un anciano humanista como Gadamer, quien tenía sus buenas razones teóricas para aventurarse por esta vía. Su visión de la experiencia del arte como juego en el que los jugadores están como incluidos en un horizonte más amplio que no se reduce a su comprensión subjetiva, sino que significa más bien que ellos mismos son «jugados» en el juego, es la premisa teórica para esta auténtica estética de la comunidad.

Quizá se trata aquí de aquel paso a la posmodernidad que la estética filosófica no ha cumplido aún del todo, porque no ha prescindido todavía de la visión predominantemente subjetivista e individualista del arte. Preguntémonos, por ejemplo, qué puede tener en común la experiencia «de Woodstock», sintetizando, con el coleccionismo moderno, la fetichización de la obra de arte como objeto «cultual» que culmina con la consideración de las obras de arte como bienes de inversión (que llenan las cajas fuertes de los bancos de todo el mundo así como los depósitos subterráneos de los museos; exponer estas obras cuesta demasiado, en gastos de vigilancia y de seguro...). El texto de Gadamer, quien en su concepción del arte como juego que trasciende a los mismos jugadores tiene siempre presente su amor por el mundo clásico, sugiere que en el caso de Woodstock estamos frente a algo pre-moderno, el acontecimiento arte como hecho comunitario, casi religioso. (No hay que olvidar que al explicar el término *theoria* —cfr. *Die Vernunft im Zeitalter der Wissen-*

schaft[3]— Gadamer alude a la procesión ritual a la que asistía, como *theoros*, un representante de las otras ciudades amigas. La teoría está, ella misma también, arraigada en una experiencia comunitaria.)

La hipótesis que propongo, y que según creo se adapta a las tesis de Álvarez, es que la estética «moderna», junto al mismo itinerario del arte moderno que acompaña, es una fase «concluida», al igual que la modernidad. La edad del artista-genio y de la obra como *shock* o experiencia de desarraigo que introduce al espectador en una dimensión existencial radicalmente distinta —que puede considerarse también un «mundo» en el que nadie está verdaderamente solo; señal de que nunca se ha perdido del todo cierto aspecto comunitario de la experiencia estética— termina quizá como termina la modernidad. Incluso en política, la democracia «individualista» de nuestras constituciones modernas (una persona, un voto), que pierde progresivamente credibilidad a medida que el voto de los ciudadanos depende más y más de la capacidad financiera de partidos y candidatos, deja lugar a concepciones «comunitarias» (y a sus líderes carismáticos: Castro, Chávez, Morales...) que, ciertamente, comportan riesgos, pero que tal vez deban considerarse también como un paso positivo hacia instituciones nuevas.

Se perfilaría aquí —permaneciendo, como es justo, en el campo de las teorías estéticas y de la historia de las artes— un esquema tripartito que puede remitirse (con

3. Gadamer, H.-G., Die *Vernunf im Zeitalter der Wissenschaft*, Suhrkamp, Fráncfort del Meno, 1976. (*La razón en la época de la ciencia*, Alfa, Barcelona, 1981, trad. E. Garzón Valdés)

toda modestia) al ejemplo de Hegel o, por lo menos, a aquella «estética» delineada en la *Fenomenología del espíritu*, en la que el significado religioso y colectivo de la creación artística está pensado todavía en la línea del «primer programa sistemático» del idealismo alemán, redactado probablemente por Schelling, aunque obra de los tres colegas estudiantes de teología (Hegel, Hölderlin y Schelling), en el que se confiaba a los artistas la tarea de crear una nueva «mitología», mucho más cercana a la música de tipo «Woodstock» que al cuadro que el coleccionista compra y conserva con celosa reverencia. La época «moderna» del arte y de la estética se podría llamar, quizá, generalizando, la época del retrato. En un primer momento, grandes representantes de la jerarquía feudal y eclesiástica comenzaron a confiar a los artistas la tarea de ilustrar, por un lado, las verdades de la fe, pero también la de construir monumentos dedicados a sí mismos, bien como personajes de las mismas representaciones, bien como argumentos principales de ellas. Como es sabido, la burguesía holandesa extremó esta tendencia en correspondencia con su propio ascenso social y económico. El retrato (o, a menudo, la representación de algún acontecimiento específico: las estampas de los siglos XVII y XVIII son también una especie de crónicas figuradas de guerras y episodios históricos significativos) inaugura realmente la edad del coleccionismo moderno, de particulares y burgueses. Convertido en objeto de colección, el cuadro (o la escultura) se independiza progresivamente, hasta convertirse en el «retrato» del propio artista, que al tener ya como único cliente (o casi) al mercado, escoge él mismo los temas que le permiten mostrar mejor su «genialidad» (el genio

puede hacer arte incluso sobre sus zapatillas). No resulta difícil —aunque sí algo acrobático; pero no estamos haciendo aquí historia «documental»— colocar también en este hipotético proceso el recorrido del arte no figurativo del siglo XX. Éste, sin embargo, ya sea por la dinámica del mercado y de las tecnologías («La obra de arte en la época de su reproducibilidad...») o por la elección consciente, en general políticamente inspirada de los artistas (me remito al texto escrito para el catálogo de la exposición romana de Alfredo Jaar, 2005), se orienta cada vez más a crear acontecimientos en lugar de «objetos». La dinámica del mercado entra en este proceso, naturalmente, en primer lugar en lo que concierne a la arquitectura: los grandes arquitectos actuales difícilmente construyen edificios «privados»; construyen más bien sedes de grandes empresas, aeropuertos como el de Osaka y edificios públicos de toda clase. Y así los artistas «visuales» producen eventos, instalaciones, mientras que la música se convierte cada vez más en un telón de fondo constante de la vida cotidiana. Nietzsche escribió que había terminado la época «del arte de las obras de arte». También en esto, como en tantas otras cosas, acertó en su futuro y en el nuestro. El pensamiento (la crítica, la filosofía, la estética) tiene la tarea de corresponder a esta transformación, si es tal. Y la obra de Álvarez supone un paso significativo en este camino.

GIANNI VATTIMO

Introducción

¿Por qué una estética de la confianza?

Pongamos un ejemplo: desde la ventana de mi casa atiendo con aprensión a los pequeños accidentes que se producen en el cruce de enfrente, de tráfico complicado. Pongamos que una motocicleta choca con el coche que le precede y que la persona que la conduce queda tendida en el suelo, herida, al lado de su máquina destrozada. De inmediato se reúne alrededor un grupo de transeúntes, entre ellos el conductor del otro vehículo abollado, que se inclinan sobre el cuerpo para ver si está consciente o si tiene fracturas graves. A los tres minutos se personan en el lugar un par de policías municipales a bordo de su propio vehículo, despejan el lugar de curiosos, lo acotan con vallas y cambian impresiones tal vez con alguien que tenga experiencia sanitaria. A los cinco o siete minutos llega la correspondiente ambulancia, con sus señales acústicas y luminosas. La persona herida es examinada, atendida de primeros auxilios y trasladada con cuidado y rapidez en camilla al interior de la unidad móvil, que se pone en marcha de inmedia-

to. Los agentes dibujan en el asfalto el contorno de la figura accidentada, retiran las vallas —alguien entretanto ha limpiado la sangre—, hacen papeleo con los usuarios del otro vehículo del accidente y reanudan la circulación. A los quince minutos todo ha transcurrido y la esquina urbana recupera la normalidad.

¿Pero qué es lo que ha pasado? Que una vez más vino a cumplirse lo que esperamos de una sociedad bien ordenada por lo que hace a la seguridad y a la salud dentro de las expectativas de una vida finita. Cierta sociología diría incluso que en realidad aquí no ha pasado nada. No se ha producido la menor acción irruptiva. El siniestro es un hecho previsto, probable, estandarizado, con una estadística de solución favorable muy alta. Pero lo que le sucede al o a la motorista que ahora viaja protegida hacia la unidad de cuidados intensivos es muy distinto. A ella le ha pasado mucho y está a punto de que le pase de todo o incluso todo. Apenas tenga conciencia de su situación explorará sus dolores, recordará las circunstancias próximas y remotas de su tropiezo, se confiará a sus curadores, confiará como sea y en el grado que sea en que está protegida, y en cuanto mejore lo bastante su mente se disparará hacia el límite de su vida, tocará ese extremo que separa lo posible de lo inevitable y comenzará a reconstruirse como sujeto: quién es, por qué está así, a qué se debía hasta entonces y a qué se va a deber desde entonces, qué ha hecho mal y qué tendría que haber hecho mejor, y cuál es su culpa, qué será de los que quiere y de los que teme, en una palabra, qué significa *esto* para ella (y para el todo, sí, qué significa *eso*, también para el todo, siquiera sea en un atisbo, *se* pensará). Y se sentirá. Nuestra motorista toca el lími-

te de lo infinito porque el brutal añadido de individualidad que sufre se sale del cómputo de la experiencia habida hasta ahora y se suma en realidad, en abismo tremendo, a las experiencias todas irruptivas, por decisión, por creación, por sufrimiento y por gloria, de todos los sujetos.

Este libro trata de integrar algunos resultados del pensamiento estético en la corriente general del debate contemporáneo. Confieso sentir en mí la querencia de una base más amplia y más mezclada que la hasta ahora dominante para ofrecer una visión o visiones del estado efectivo de las cosas. Puede parecer una querencia ilusa, puesto que no ignoro que la filosofía puede describir, apuntar y proponer acerca de lo que ha sido y de lo que está siendo, pero no decidir acerca de lo que será, lo cual nos sobrepasa y por eso decimos de ello que es objetivo. Y es esta menesterosa —por no decir calamitosa— condición que ahora reconocemos muchos la que me lleva justamente a intentar una decidida defensa de esa virtud, de esa *virtú*, de esa fuerza, de esa *areté*, que es la confianza.

Para ir amasando la figura de esa confianza empezaré por sorprenderme de ese término que se me escapa a veces, y que va contra la conciencia que tengo de mi carácter: «menesterosidad». Yo desde luego me siento bastante cumplido y hasta privilegiado —según con qué parámetros se haga la comparación— y estoy por una imagen de la vida emprendedora y deportiva más que angustiosa y lacerada. Qué se le va a hacer, parece que he salido más orteguiano que sartriano. Pero el caso es que me veo obligado a dar por hecha la menesterosidad radical de una existencia finita, que confío en ese hecho y que

sostengo además que lo que me pasa a mí *le pasa a todo el mundo*, más allá de las apariencias en contrario.

Ahora bien, como en tantos asuntos, el problema de una tal generalización está en la escala a la que se aplique. El supuesto de una vida finita funciona de distinto modo a escala social que a escala personal. La sociedad puede decidir que lo que he llamado «menesterosidad» resulta ser una apreciación mía y de otros, más o menos existencialista, pero que es en efecto lo que cabe esperar de una existencia a la que la razón ordena conformarse con un humor sereno, más o menos estoico o epicúreo. Para la sociedad la vida no resulta especialmente menesterosa sino más bien insegura. Y, ¡por lo dioses!, que la sociedad moderna y tecnológica se ha propuesto erradicar esa inseguridad y lograr que nuestras vidas transcurran del modo más seguro posible. Pero me temo que a escala del individuo competente ese propósito resulta a su vez bastante pobre. A la sociedad puede no interesarle la metafísica de la vida menesterosa pero al sujeto es lo único que a fin de cuentas le interesa.

Y aquí es preciso ya introducir una severa corrección al tópico. No se trata de tirar por la calle de en medio para restaurar en los corazones díscolos, *manu militari* si fuere necesario, el mandato platónico-órfico de la inmortalidad, en las varias versiones que las religiones históricas han propuesto y aún proponen. Respecto a la vida menesterosa esa esperanza, incluso cuando se presenta de manera no dogmática y bien fundamentada, es un bálsamo de Fierabrás en comparación con el amplio abanico de posibilidades que hay para reintroducir en la vida finita, aquella con la que la gente con razón se compromete, un poco de vida infinita. No me importaría ser

acusado de *wishful thinking* en ese punto, puesto que el pensar desiderativo no siempre es malo; lo es sin duda cuando pretende liderar la construcción del bien social pero no lo es cuando forma parte del bagaje autoconstructivo del sujeto. Yo he oído a Gianni Vattimo reivindicar para sí, sin dogmatismo, la confianza en una inmortalidad, o tal vez el sentido positivo de no renunciar a ella. Algo que va en la misma línea, por citar autoridades, de lo que dice Jacques Derrida: que somos, como sujetos plenos, «infiniment finis».

El infinito al que aludo —así pues— no es el de las teologías o las matemáticas sino que se parece más a esa cualidad, de la que hablan los maestros asiáticos, por la que no hay nada absolutamente idéntico a otra cosa o acontecimiento y por la que nada se replica ni se repite en el mundo si no es por convención. Estoy tentado a llamarla la masa del espíritu, que en forma de intenciones y sentires, lo mismo da que sean exteriorizadas en habla y en acción o permanezcan mudas en el «diálogo del alma consigo misma», flotan sobre la materia como dicen que flotó un día el espíritu de Dios sobre las aguas. Lo mismo me da, así pues, el *logos proforikós,* el habla hacia fuera, que el *logos endiazetós,* o habla interior, de nuestros maestros griegos como vehículo de ese incontable productivo del espíritu. Ahora bien, la teoría no quiere sólo sentires sino que exige, por una razón que es prescindible aquí, verdades y sentidos. A eso voy. A la instauración de una confianza cierta en nuestras imágenes de lo que es mejor que lo bueno, de lo que es perfecto aunque difícil, para que sirvan de guía de la verdad como sentido del curso infinito. De esta filosofía amplia están excluidas sin embargo toda «patafísica» dualista y

toda parapsicología espiritista a no ser como índices de otro signo racional. Según la enseñanza típicamente estética basta y sobra el único ámbito de la experiencia empírica para acoger en él sus niveles infinitos/indefinidos de realización. La vida es multiplicidad o «muchidad», lo dijo el hermeneuta W. Dilthey, y de modo más vigoroso lo señaló el sabio antiguo Plotino con una fórmula que coloca los *eones* de lo objetivo —lo que nos sobrepasa porque impone interpretación continua o porque aún no se ha revelado— apenas por encima de nuestras cabezas y entre nuestras manos: «El *Nous* (o "Inteligencia") es, por tanto, lo mismo que las cosas».

Quisiera por lo tanto dar otra vuelta de tuerca a la filosofía, o ayudar a ello, con el fin de que reconozcamos ese nivel objetivo de las cosas que ha heredado de la época metafísica la localidad de «arriba», aunque de modo disminuido y debilitado, respecto al «abajo» de las cosas en directo, mostrencas, contables, equivalentes. Se me alcanza bien que casi todas las filosofías del siglo anterior han reservado alguna consideración para ese nivel de la realidad que ni es material ni es meramente psíquico. Hace muchas décadas, demasiadas, yo mismo tuve ocasión de hacer un cotejo académico de algunas filosofías en apariencia encontradas pero que coinciden básicamente en su propuesta de *divisio realitatis*. Hay en efecto —y ese haber es empírico— un mundo tercero (K. Popper), y un Ser Ideal y hasta uno Espiritual (N. Hartmann), que están compuestos de entes que se escapan a la materia física y que no son sólo sentimientos subjetivos e individuales. En ese mundo del desván, o de la azotea, de la realidad se amontonan cosas como las instituciones, los estratos sociales, las reglas

de las culturas, los teoremas, los valores, y *last but not least*, la naturaleza y las obras de arte. Toda esa *terceridad* está unificada por la condición semiótica de que esas cosas son efectivas por sí mismas y contienen al mismo tiempo, como verdad suya, el sentido de las demás; una propuesta que se debe en gran medida al desarrollo de una filosofía del símbolo como la que logró, todavía en el siglo XIX, el norteamericano Charles S. Pierce. Si se me pidiera una actualización de este entramado erudito precisaría que de lo que se trata es, nada más, de ponerlo en relación con los sentires del cuerpo de la motorista de nuestro ejemplo.

Esto es: la filosofía no puede conformarse con tratar los símbolos-objetos como si fueran seres mostrencos y equivalentes, como los de «abajo» en la división de la realidad. Por el contrario: hay que traer los símbolos-objetos hacia la vida. Hay que reinstalarlos en la razón histórica (incluso el Ser Ideal matemático y semejantes están entre nosotros por ella, por muy «discretos» que sean respecto a los avatares de la vida, según la acertada expresión de Hartmann) y hay que subrayar su condición de seres reales y donadores de sentido, abiertos al infinito, en la medida en que están para el servicio de la vida buena. ¿No es eso mismo lo que ha popularizado George Steiner de las «presencias reales», e infinitas, que vienen exigidas según él por la gramática interna y superior de la poesía y del arte?

Es así como podemos confiar en el *Nous* y predicar esa confianza a todo el mundo: como la distancia entre el «arriba» y el «abajo» de la realidad se ha estrechado mucho desde los tiempos de Platón y de Moisés, resulta que ahora lo objetivo está a la mano, apenas por enci-

ma de nuestra mente, y ya no se reivindica de ello su ser superior por motivos absolutos y metafísicos sino simplemente por ser clave para lo que de veras importa, que es la buena vida. Por ahí entra mi evocación anterior de la masa de sentires de los sujetos, que se produce dentro de las instituciones, de la naturaleza y de la técnica pero que apunta a través de la acción misma de esos sujetos hacia el límite, o sea, hacia el exterior de tales objetividades.

Las cosas objetivas no dejan de estar ahí porque las hayamos puesto nosotros. Una vez suscitadas su influjo se prolonga sin nosotros, sobre todo sin nosotros los presentes (porque las cosas objetivas vienen del pasado y pasan al futuro pasando por encima de nosotros, a través nuestro, o por debajo, en ese inalcanzable que es el Inconsciente).

Estoy reexponiendo la evidencia de que todo lo objetivo es producto del sujeto mínimo y corriente, sea como efecto —los tribunales, la gastronomía, la música— sea como sentido donado —la naturaleza, sobremanera, pero también la política y la religión. Estoy reconociendo que las cosas objetivas a su vez orientan, modelan, instruyen, condicionan —si se quiere— al sujeto hasta el punto límite en que su sentir y su hacer saltan de nuevo a la masa infinita y cotidiana del sentido por medio de una acción o de una ocurrencia o de una fabricación inéditas. ¿No era algo así a lo que aludía Adorno cuando ponía el arte, el gran arte, como muestra de una experiencia «no reglamentada»? Además la entraña estética de las cosas pequeñas crea valor. Tal vez tuviera razón Heidegger en que el Ser, en última instancia, no sea ni siquiera valor, en la medida en que ese Ser del horizonte sea precisamente

nada, la nada que pone en suspenso cualquier apropiación absoluta de todo. Pero los seres que pueblan la masa del espíritu sí que hacen valor, es más, se acumulan, aparecen y desaparecen en el horizonte de la época y se reordenan en su jerarquía según los tiempos, creando el suelo de valores racionales que cuidamos y que debemos cuidar.

Estoy notificando que el proceso de secularización de la vida carga sobre las espaldas de una ética y de una estética pacíficas el peso que se sostenía otrora sobre la violencia metafísica y sus falsos imaginarios. Por eso opera hogaño entre la actitud ética y la actitud estética un reparto de papeles que colabora en la extensión de esta benéfica y bella confianza que pretendo aquí. La ética es la guardiana de la responsabilidad y la estética piensa los modelos de lo mejor como belleza, pero ambas son de consuno, en cuanto teoría, pensamiento de lo bueno, como vio, perspicaz, Wittgenstein. Puede que la justicia y la igualdad social sean temas preferentes de la ética y que el estilo, el gozo y la diferencia lo sean de la estética, pero ambas trabajan ya sobre un suelo común de bienes necesarios y compartibles. Ética y estética son además actitudes filosóficas últimas de la filosofía práctica. Por supuesto que la creación artística, al igual que la ciencia y la política genuinas, es largamente filosofía hecha vida. Pero también la ética es, armada con su agudo rayo de la decisión moral, una verdadera creación, día a día, momento a momento. Eso significa aquella vigorosa imagen de Wittgenstein, de que si existiera un libro de ética, en verdad «explotaría». Eso quiere decir el *topos* de la filosofía analítica, por ejemplo en John Searle, de que la acción libre no tiene en último extremo

causas sino sólo motivos. Cuando la filosofía pasa a la acción lo hace como acción irruptiva de todo supuesto y de toda condición dada, y eso hace que la estética (pero también la ética) haya de ser vista como la perspectiva del *exceso*, como quiere Vattimo, aunque sea de modo infinitesimal en cada hora y en cada acción de los sujetos plenos.

No obstante cabría aquí todavía alguna diferencia: el exceso ético es siempre único y constante porque se libra a la acción de la inexorable responsabilidad del sujeto en cada situación, mientras que los modelos morales —sean los Diez Mandamientos o el Óctuple Noble Sendero o cualquier otro— son en comparación lábiles y provisorios en su constante apertura a la excepción de la regla; el exceso estético, en cambio, es lábil y típicamente subjetivo en la experiencia individual pero proyecta un mundo estático y acumulativo de modelos de perfección objetiva. Es un poco, si se quiere, la diferencia entre aquel *laboratorium possibilis salutis* del que hablaba Ernst Bloch, el laboratorio vital en el que se procede a la autojustificación y a la salvación por instauración de la justicia, y un plano distinto —complementario o no— que se prolonga en el negocio de la perfección posible, sin culpa y por amor a la belleza. Es también la dualidad entrevista por la mente medieval entre la ascesis del *viatoris*, de quien está en el camino, y la bienaventuranza del que ha obtenido ya el premio eterno según la tremenda definición de *beatitudo*: *Tota simul perfecta possesio*, la perfecta, total y simultánea apropiación.

La tradición quiere, por lo demás, que sea la estética la que se las traiga con ese bien especial que es el placer y que tan mala prensa ha tenido en la corriente domi-

nante de la ideología judeocristiana, y también de la platonizante. Me obsesiona, o poco menos, el retorcido curso del diálogo *Filebo* en el que Platón lucha como casi siempre contra sí mismo para convencerse y convencernos de que el placer es un bien muy inferior, y que ocupa concretamente el quinto o sexto lugar de un elenco racional de los bienes. Me hace gracia y me cae simpático el joven Filebo que se atreve a defender el placer hasta el final, pese a la dialéctica que le envuelve. Y es que —por supuesto— uno de los resultados eminentes de la filosofía práctica resulta ser la estetización del placer. Y eso desde el propio Platón, que acaba conduciéndolo, magistralmente, hacia la dialéctica erótica en *El Banquete*, hasta Kant, que del placer hace ontología y conocimiento en su propuesta de un «juicio estético», sensible y soberano en su comunicable universalidad.

Es ahí adonde voy. A que el placer y el amor, sea lo que sea, conjuntamente, crean confianza. Estoy desde luego por la individualidad de la experiencia cuyos últimos filamentos en cada sujeto —como la motorista de nuestro apólogo— revierten en la masa infinita del espíritu. Así obra el sujeto pleno que diseñó Aristóteles en su genial *Ética a Nicómaco*, como ha recordado, de manera oportuna, J. A. Marina: siendo *orektikós nous* o bien *opexis dianoetiké* —pensar deseante o deseo racional—, porque ése es el inmarcesible *arjé* o principio dual y empírico del *anthropos*, una vez que ha evolucionado hasta animal lingüístico y se ha propuesto esa meta etérea pero efectiva que es la *eudaimonía*, la felicidad.

Pero ese dualismo empírico del sujeto no vale sólo para nosotros, mujeres y hombres grecojudíos. Estoy también por la extensión global a todas y a todos de ese

minimum como un efecto más de la secularización y la transfiguración de la metafísica: el suelo común de nuestro querer racional no puede ser otro mejor que la confianza para la buena vida. Contra toda apariencia impositiva la confianza es regla de la convivencia que hace supervivencia y de la propia construcción del «yo», al mismo tiempo.

Tendríamos que intentar así la esquematización de un *mesotés* a la griega para la virtud de la confianza, término medio que no es un compromiso a la baja sino un culmen, una perfección. Los griegos no lo concibieron quizás porque —recordemos— eran demasiado clasistas y demasiado etnocéntricos como para elevar la confianza a ese culmen. ¿No explicaba Platón, impertérrito, que la guerra de verdad era la que se hacía contra los bárbaros y que la constante que se hacían los griegos entre sí no era sino conflicto doméstico?

Pero hoy estamos mejor dispuestos para concebir la virtud de la confianza como un grado menor del compromiso, de la devoción y de la entrega absolutas y como un grado superior al mero egotismo particularista o anómico.

Y si tenemos esa disposición es que podemos leer el rastro de nuestra historia grecojudía: desde la metafísica dualista que exige la puesta de la vida al servicio del absoluto, llámese Idea o Dios, hasta el benéfico empirismo que sólo pone encima de la vida más vida, moderada por la razón de la confianza. Esa razón no tolera más absoluto que aquel que el propio sujeto se permite en vista de una necesaria aceptación de lo que es tal cual es, de modo que tal llamada a la objetividad posee al menos una triple dimensión: la aceptación de la finitud en la

muerte (no solo del *exit* sino de la falta y del dolor), aceptación cognitiva del «ignoramus et ignorabimus» (ese no-sabemos-y-seguiremos-sin-saber que no afecta sólo a las ultimidades más o menos escatológicas, sino a varias otras que incluyen nada menos que algún supuesto sentido último de la existencia y de la naturaleza), y aceptación de la identidad personal como identidad compartida, la cual se expresa en el tema recurrente del amor.

Me detengo aquí un poco porque si algo queda de la notable masa de doctrina grecocristiana ya arcaica, cuando no obsoleta, es justamente todo lo que se refiere a la relación nunca bien anudada entre amor y belleza. Según el mejor Platón, el de *El Banquete*, el amor se resuelve en «deseo de engendrar en la belleza», el cual eleva al ciudadano-filósofo por la escala de la dialéctica erótica hasta los aledaños de la Idea suprema y perfecta, el *Kalós*, la belleza en sí, revestida con los ropajes de la Venus Urania. Pero ella, el placer puro, es también la verdad numérica y el bien político que han de informar, en el descenso desde el cielo de las Ideas, la jerarquía de la República.

Pero si tal propuesta parece a todas luces *troppo forte*, demasiado fuerte, como dirían los filósofos debilistas de hoy, veamos qué ocurre en la concepción cristiana. En ella el amor es la *charitas* que vincula primero a cada sujeto libre, no nunca más esclavo de otro, con el *Ens necessarisimum* y después con la comunidad entera bajo el supuesto, plenamente político, de una mortificación propia a favor del conjunto de los fieles del cuerpo místico, la cual incluye, para escándalo de las edades, el mandato infinito de amar a los enemigos.

¿Acaso, por cierto, no es ésta una de las claves del triunfo mundano y mundial de la cristiandad, el since-

ro convencimiento de que amar —conocer y comprender— y dominar —enderezar y civilizar— a los otros es lo mismo en la perspectiva de la voluntad de Dios siempre que el sujeto esté pronto a sacrificarse como individuo ante la proterva impiedad del enemigo de turno? No, la caridad cristiana no es la benevolencia budista sino que va mucho más allá, para bien y para mal, y es incompatible con la ataraxia antigua o con la quietud del nirvana. Caridad y espíritu fáustico van de la mano según —si me permite el lector— el rudo refrán popular: a Dios rogando y con el mazo dando. De la misma manera que el clásico lema sapiencial de la antigua política china —«guiar sin dominar»— es casi un oxímoron porque el yugo y la carga pueden ser ligeros pero no pueden hurtarse a la aplicación del poder, así ocurre, y con más incidencia, con las fórmulas parecidas del poder y de la moral cristianos. Han de ser contradictorios para suscitar lo que interesa, que es la decisión y la elección que hacen libertad, manteniendo al mismo tiempo el primado de una razón y de una voluntad infinitas. Así en el contundente título de la más alta jerarquía: *Servus servorum Dei*. El Papa de Roma, en la misma medida en que ostenta la autoridad máxima de intérprete de esa razón y de esa voluntad, o lo pretende, no es sino el siervo de los siervos de Dios.

Es con fórmulas como ésas como la cristiandad acompañó en la historia de su metafísica el más formidable proceso político de guía y educación de las masas. El objetivo consistía en enfrentar a cada sujeto con la idea de un sujeto absoluto. De suerte que ése es en el fondo el guión de las guerras religiosas propiamente dichas en el seno del cristianismo y de toda gue-

rra ideológica y secularizada, después, en el seno de la república cristiana: la decantación de los grupos y de los individuos en sus diferencias (de opinión, de derechos, de formas de vida) en orden al resultado final, que no es otro que el que compete a la religión superior: la unidad.

Por eso la *charitas* es, con sus contradicciones, el ligamento social más efectivo contra las apariencias en contrario que predican los pensamientos pasajeros, más o menos impíos, positivistas, «realistas» o cínicos, del mundo moderno. Y por eso también la caridad ha venido a ser el modelo y la figura, una vez que ese mundo ha entrado en la vía de la secularización y del debilitamiento de la metafísica cristiana, de esta confianza de la que hablo. No, el mundo no se rige, como se presume, con un gesto de pícara inteligencia, por la ley del más fuerte, ni por la selección de los más aptos, ni por el dinero (por resumir la manía economicista), ni por la audacia despreocupada de unos contra la culposa mansedumbre de otros: se rige, más bien, por la confianza, por la mutua dependencia y por tanto por la mutua y necesaria confianza (y correspondiente desconfianza, claro está) de los unos para con los otros. ¿Valdría aquí como autoridad secular la palabra del Nietzsche más aposentado cuando describe los presupuestos de su inmarcesible doctrina del Eterno Retorno?: «¿Quiénes han sido los que aquí se han mostrado más fuertes? Los más moderados, los que no tenían necesidad de dogmas extremos, los que no solamente admitían, sino que también amaban una buena parte de azar, de absurdo. Los que pueden pensar en el hombre reduciendo un poco su valor, sin que por ello se sientan disminuidos ni debili-

tados: los más ricos con relación a la salud, los que están a la altura de la mayor desgracia y que, por eso, no temen la desgracia: los hombres que están seguros de su poder y que, con un orgullo consciente, representan la fuerza a que el hombre ha llegado».[1]

Nos queda perseguir en breve el curso de la categoría estética hasta su asociación con la confianza. La tremenda concentración de la metafísica del medievo mantuvo a la belleza como *pulchrum* firmemente acoplada a la verdad y al bien en aquella majestuosa trinidad filosófica de los trascendentales divinos que anulaba cualquier veleidosa autonomía del arte en sentido moderno. La belleza huyó así durante siglos al empíreo vaciando en la ortodoxia oficial (otra cosa es que la heterodoxia resistiera en forma de arte galante o carnavalesco) la asociación posible y por así decir natural del arte con el placer y el hedonismo de una vida finita. También en Plotino, como hito último del racionalismo griego, se advierte la tendencia firme hacia un pensamiento de y para la salvación en el que el arte se presenta bajo la figura de una primera espiritualización de la materia con vistas a la vuelta del alma al éxtasis en el Uno/Todo, pero con un sesgo incomparablemente más plástico y flexible que el exigido por la adhesión a la persona divina bajo el monoteísmo. Para Plotino está la triple vía de la música, la filosofía y el amor, que lleva hacia el *Nous* objetivo. Para las concepciones cristianas derivadas de la filosofía de Agustín de Hipona no hay ya más arte que la *imago Dei*, más saber que la *scien-*

1. Nietzsche, F., «La voluntad de dominio» en *Obras completas,* vol. IV, Aguilar, Madrid, 1967, trad. E, Overjero, pág. 39.

tia Dei ni más goce, amor y entrega que el *amor Dei.* Desde el punto de vista que promuevo se ve bien que donde reina esa fe absoluta no puede haber confianza necesaria.

Y sin embargo la eclosión de sensualidad y de vigorosa reivindicación práctica y teórica de las pulsiones corporales, la superabundancia humanista, en fin, que asociamos a la época del Renacimiento no puede ser desligada de la persistente erosión que produce el desarrollo del arte en el centro mismo del imaginario monoteísta-cristiano. El Boccaccio de *El Decameron*, la subjetividad portentosa de la vida de un Benvenuto Cellini —contada por él mismo—, la intensa reconstrucción de los modos realistas en la pintura y la escultura, la nueva monumentalidad recreadora de lo grecorromano en arquitectura, por no hablar ya del canon fundador de la literatura moderna en Shakespeare y poco después en *El Quijote* cervantino, nos avisan de que desde los márgenes de su actividad supeditada el arte está pasando al centro de la escena filosófica: ahora la belleza ha descendido al arte plural, en ella se contienen los modelos de la perfección y ella ha llegado a ser la quinta columna de una nueva moral y de una nueva estética en las que los contenidos absolutos de la fe se han salvaguardado en los contenidos necesarios de la confianza.

El flujo del espíritu que se manifestaba en las obras producidas o fabricadas según una norma racional (*recta ratio factibilium*) como señal o adelanto de la Gloria comienza a revertir en una estética en la que el sujeto es ya fundamento y en la que lo que interesa de la belleza de los objetos (*splendor formae*) no es tanto la forma, cuya ontología aristotélica o neoplatónica se

desdibuja y diluye, como su esplendor sensual y su cualitativa sutilidad y delicadeza. La fuerza unitiva de la Gloria (que aún hoy sirve de palabra clave a la teología, así en Urs von Balthasar) comienza a entrar en un imparable proceso de actividad fraccionaria en la que compiten, junto con el arte autónomo, la ciencia empírica y la economía política. La vieja certeza de que ante la Gloria misma todo es vanidad de vanidades flaquea ante el empuje de ese espíritu interventor y de control —luego se llamará «fáustico»— que preside el proceso de racionalización de la modernidad. Cierto es que la pluralidad de instancias competidoras parece ocultar que cada una trabaja de hecho en la misma línea de imposición, o mejor, de ese «emplazamiento» del sujeto que Heidegger ha atribuido a la técnica como heredera desligada de sus antecesoras, la *téchne* multifocal de los antiguos y el *ars* supeditado de la metafísica medieval. Ahora y en este cuadro, ante la técnica necesaria que nos emplaza y que nos cita en el ruedo del mundo único y heterogéneo, el arte bello subsiste como nivel último del sentido y estación terminal del placer cognitivo, por un lado, pero también como depósito de la confianza en nuestras propias imágenes de la verdad y vía de acceso a la infinitud posible de la experiencia. ¿Algo así como una Gloria reconstruida en medio de la disminución ontológica que ha colocado en el centro —*mesotés*— de los intereses a una razón común que no puede huir de la menesterosidad y que quizás no debe querer hacerlo?

En cualquier caso hasta podría señalársele fecha fija al punto de arranque de este proceso, que es el de la modernidad misma. Desde una historia más bien monu-

mental ya se sabe cuál suele ponerse, aquel 1453 en el que los otomanos entran por fin en la segunda Roma que era la ciudad de Constantinopla, acabando formalmente con los restos del imperio bizantino. Pero para una historia crítica caben también otras fechas más discretas pero no menos significativas.

Está, por ejemplo, una algo adelantada, la del año 1401 en la que el gremio de comerciantes de tejidos de la ciudad de Florencia convoca un concurso entre los artistas locales para darle forma y decoración a las puertas del lado norte del querido Baptisterio, que mantienen y patrocinan con sus dineros y con su prestigio. Las puertas del lado sur habían sido ya realizadas por Andrea Pisano hacía ya casi setenta años. Ahora los finalistas del concurso son los jóvenes veinteañeros Ghiberti y Brunelleschi, que competirán toda su vida para gloria de su ciudad y para la suya propia. Las diferencias entre los recuadros presentados a concurso por los dos —con el tema obligado del Sacrificio de Isaac— no son grandes entre sí y las convenciones del gótico tardío parecen asemejarlas demasiado a las de su antecesor. Pero están en marcha conjuntamente, además de una nueva mentalidad de patronazgo más civil, una técnica perfeccionada de fundido y una libertad iconográfica que resplandecerán años después en las terceras puertas, aquellas que Miguel Ángel bautizaría para siempre como «las puertas del Paraíso». Su autor, Lorenzo Ghiberti, es en este momento de comienzos del siglo XV el ganador del concurso, mientras que su rival, Filippo Brunelleschi, habrá de esperar aún cuarenta y cinco años antes de que su obra máxima, la doble cúpula —interior y exterior— de Santa Maria dei Fiore se eleve formidable sobre Flo-

rencia como signo de una etapa de la plástica y de la arquitectura que durará al menos hasta el siglo XX. Entretanto los artesanos se habrán convertido en artistas «liberales» y teóricos —contradiciendo la ortodoxia de las enseñanzas del *trivium*—, los estilos del arte figurativo se habrán afirmado en las diferentes tendencias de un realismo reconquistado y enriquecido respecto a su referente clásico-antiguo, y el arte mismo, como idea, se habrá sobrepuesto a toda tutela heterónoma. Sólo la libre discusión y la libre crítica establecen sus límites y su pertinencia, algo que precisa sobre todo la relación de confianza mutua, no exenta de dialéctica, entre artistas, mecenas y compradores.

Por ahora los ricos mercaderes de L'arte di Camala conceden el premio a Ghiberti, pero si consideramos con atención las pruebas del ganador y del perdedor —los relieves en bronce enmarcados en los cabujones lobulados, a la gótica— notaremos también los indicios comunes de esa nueva iconografía. ¿No vemos bajo el título explícito de «Charitas» la figura femenina de la diosa Fortuna que sostiene en su brazo izquierdo el evidente cuerno de la abundancia? ¿Es acaso excesivo detectar ahí el indicio de unas mentalidades —con amplia expresión en otras muchas manifestaciones— por las que la caridad de la teología se hará converger al fin, por múltiples y conflictivas vías, con un proyecto de comunicación de bienes basado en su producción masiva y propiamente industrial? Pero si ése es un terreno medio en el que los bienes materiales se espiritualizan, qué no pasará con los ideales del amor mismo. Qué no pasará con el descenso del amor teologal y de la Venus Urania al comercio y a la transacción con el amor humano y con

los placeres eróticos de la Venus Pandemos. Cómo no detectar en ese proceso moderno, oculto de puro evidente, la convergencia del amor absoluto y del deseo de engendrar en la belleza con las pulsiones y los deseos corrientes de poder, riqueza y emancipación de los sujetos modernos.

Es entonces la hora del amor como «ágape», como celebración conjunta y confiada de la alianza entre hermanos y hermanas. Es la coexistencia, por decirlo muy sintéticamente, de la música y de la compasión, es decir, del placer puro que aúna el servicio a las musas con la disminución del sufrimiento, sea cual sea el puesto que siga teniendo en el nuevo equilibrio la heroica caridad cristiana.

La estética ha venido a educir el convite y el banquete como obra de arte y como «ágape» moral. Hay sin duda diversas transformaciones de ese lugar, que van desde el banquete platónico hasta la cena eucarística. Está también por cierto el convite racionalista que se evoca en un pasaje poco atendido de la *Crítica de la Facultad de Juzgar*, cuando Kant exalta, no sin fruición, el esplendor de la mesa puesta, de su mantelería, de las luces y de la decoración, sin olvidar la galante elegancia de las damas. Pero en todos esos convites a la participación en el consumo y en la erótica de la compañía hay una condición indispensable: que reine allí la confianza de modo que se sacuda la modorra de una cansina espera del Acontecimiento y que sobre todo la esperanza teologal de cada uno y sus vestidos particulares se queden a la puerta o que entren, como cualquier otro tema, en el diálogo de todos con todas. Así cada persona extenderá como pueda en el festín común los terminales de su gozo y de su

amor nunca vividos hacia el espíritu infinito. Pero sin una estética de la confianza, en ese festín y en esa casa común, no habrá contento y justicia conjuntas. Y a lo peor no habrá ni festín.

¿No era ese esquema el que seguía en su tiempo Ortega cuando se preocupaba por denunciar en el plano social la nefasta influencia de una conación iluminada sobre la inerme fluctuación de las masas? Sigamos por un momento esta línea, que nos adentra un poco más en la diferencia entre lo finito y lo infinito según los tratemos en el plano de la sociedad o en el plano de la persona.

Por supuesto que las preocupaciones de Ortega iban dictadas —en el plano social— por su compromiso con la cosa política de su tiempo, aquellos años veinte y treinta del siglo pasado que resultaron ser tan contundentes como lamentables en su extremismo. Pero la melancolía de entonces del filósofo, suscitada también por sus propios errores, se inscribía en una meditación más amplia que la suscitada por esa contingencia de unos hechos en los que la vida misma se sobreponía a la razón. Ortega pensaba sobre el esquema de una confianza traicionada: la que debería articular a una ubicua minoría selecta con una mayoría organizada, llámese eso «liberalismo» o como se quiera. Por el contrario la actitud autoritaria, iluminada, se abría a imágenes de poder irracionales que la masa adoptaba también, en espejo, multiplicando el particularismo *ad infinitum*. Por el contrario, la actitud civil cimera, que es la confianza mutua, brillaba por su ausencia en medio de esa brutal confrontación de ideales infinitos. Pero la confianza social es finita. En la modernidad ha adquirido un fuerte matiz económico, por cierto, en la medida en que el trá-

fico de bienes, los estrictamente comerciales propios de la sociedad industrial, pero todos los demás igualmente, exige esa dejación de jerarquía o esa confianza familiar (véase el libro de F. Fukujama, 1995) que posibilitan el intercambio, la comunicación y el pacífico disfrute de lo compartido. Ahí reside el *mesotés* racional que la confianza propicia: en que unos han de hacer dejación de jerarquía porque son sujetos privilegiados y otros sujetos en cambio han de avanzar hacia la creación de su propia autoridad, hacia la materialización de sus intereses postergados, de clase, de sexo, de identidad. La lucha continúa, pero bajo el signo de una confianza finita, de un ajuste y de un pacto constantes, bajo la deslegitimación de la violencia metafísica, la ilusamente basada en ideales infinitos: así es como la sociedad avanza de hecho mediante la disminución y la dejación de jerarquías sustanciales. De ahí la propuesta orteguiana de las metáforas vitales del deporte y de la empresa: en ellas la competencia está reglada, el éxito suscita o puede suscitar la admiración de quienes participan, aunque sean rivales, y el espectador en todo caso nunca pierde sino que se complace confiado en lo que se logra.

La apertura al infinito es otra historia. En primer lugar es una cuestión personal o, en términos orteguianos, es una función del yo-ejecutivo. El infinito es personal y está en función específica de un proyectarse el yo-ejecutivo en el objeto estético. Todo otro infinito se reduce, según una lógica bastante férrea, a ese que se alcanza en la proyección de un objeto estético. En Ortega es muy definitoria esa distancia que separa a la vida como realidad básica, por un lado, del arte, por otro, que es «irrealización» suya. Seguro que Ortega veía su pro-

puesta de distanciamiento entre vida y arte como una superación del Romanticismo. Así también el gran Croce, tan paralelo a Ortega en esto de que el arte —y la ciencia, desde luego— no son sino mera «idea» en comparación con la realidad básica del lenguaje en general. Esto es: que sólo en la vida o en el lenguaje —*mutatis mutandis*— se encuentra uno/una con la ruptura de límites que lleva a la experiencia existencial del infinito. Pero no sin mediaciones cognitivas.

En Ortega la principal mediación de ese tipo es el arte en cuanto catálogo material de objetos que dan lugar a la creación continua de objetos estéticos por parte del «yo». La incidencia ontológica de esta tesis, si se me permite la solemnidad, es evidente. Como las cosas no tienen esencia en ningún sentido, ni siquiera fenomenológico, el lugar de la esencia ha venido a ser ocupado por la «intimidad» de las cosas. Y esa intimidad de las cosas es la que se muestra como objeto estético en la obra de arte genuina, en su más alta acepción y presentación. La lógica férrea a la que me refería es ésta: que si hemos descreído finalmente de la esencia debemos sin embargo confiar en las imágenes estéticas. En ellas se aúnan por fin la visión de la intimidad de las cosas con el sentir del yo que se las apropia como experiencia superior. El yo de cada uno/una ejecuta esa apropiación —cómo decirlo— según sea su nivel, pero el conjunto objetivo, infinito, pacífico y modélico del arte se reafirma también en la última frontera de lo que puede ser cognitivamente compartido más allá de la pasión subjetiva y finita (aunque vivida como «infinita» en la falsa conciencia) de la lucha de cada uno/una por su propia posición de sujeto.

Me parece que la idea de Wittgenstein de arte como «supermecanismo», que se repasa en un capítulo de este libro, colabora a su modo en esta pequeña reorganización filosófica a la que apunto. Y si se quisiera encontrar antecedentes en la tradición no sería desajustado referirse incluso —*mirabile dictu*— a la mismísima estética tomista según aquello del Doctor Angélico de que *pulchrum respicit vim cognoscitivam.* O sea que, a fin de cuentas, lo bello apunta a la fuerza del conocimiento.

He dicho hace unos párrafos que la confianza es regla de supervivencia y que sin ella ni siquiera el «yo» se constituye. Como es de rigor, las ciencias sociales y la psicología tienen sobre esas afirmaciones una competencia empírica que sobrepasa en mucho la que yo puedo ofrecer. Pero se me alcanza al menos una aportación que entre nosotros ha hecho doctrina segura. Es la del psiquiatra Carlos Castilla del Pino, cuya psico(pato)logía se ha extendido en su obra *Teoría de los sentimientos*[2] hacia una hermenéutica de la interacción en la que la sistémica de la confianza ocupa un lugar central. Puesto que he tenido la oportunidad y el honor de exponer en su Seminario mi visión de la filosofía de la sospecha no estará de más que me adhiera aquí al deseo de Carlos Castilla de que esa filosofía pase de moda de una vez para dejar paso a otra, tal vez una filosofía y una estética de la confianza.

La concepción del sujeto en Castilla del Pino, sin dejar de basarse en la fisiología del sistema nervioso, se

2. Castilla del Pino, C., *Teoría de los sentimientos*, Tusquets, Barcelona, 2000. Apéndice A, «El sujeto como sistema», págs. 251-277, y Apéndice E, «La sospecha», págs. 319-335.

une a una tradición crítica, que proviene —diría yo— de David Hume, para la cual es preciso distinguir entre el sujeto como constructo narrativo y los «yoes» diversos que lo conforman. Las fórmulas de Castilla del Pino son para esto muy felices. «El yo es al sujeto lo que un miembro al conjunto al que pertenece»,[3] o en la misma línea, «al sujeto no se le define; son sus yoes los que se describen y definen uno por uno».[4] Y aún más: «El sujeto, constructor de yoes; los yoes, instrumentos del sujeto para "una forma de vida" [...]».[5] Esas fórmulas vienen a desembocar, para lo que aquí interesa, en que hay tanto una reconstrucción autorreferente, del sujeto como una heterorreferente en la medida en que la persona se prolonga más allá de su cuerpo en la imagen que los otros sujetos conciben de él en la vida de interacción, idea muy firme en la que el doctor Castilla sigue la estela de un William James, o del mismo Ortega y Gasset. Pero siendo esto así es preciso concretar el nexo entre el factor fisiológico y el factor sistémico. Carlos Castilla lo logra con otra fórmula sintética: «El sistema nervioso central [...] es el sistema de la vida de relación».[6] Ahora bien, ¿es posible señalar la orientación sentimental prevalente de tal vida de relación? Parece que sí: Carlos Castilla señala que sería más que ningún otro el sentimiento de «confianza/desconfianza» el que presidiría la «forma de vida» del sujeto y de sus yoes, con lo que el principio regente de toda relación interpersonal se formularía —por fin— de esta manera: «*no hay no confian-*

3. Ibidem.
4. Ibidem.
5. Ibidem.
6. Ibidem.

za; o, de otra forma: *siempre ha de haber* [alguna] *confianza*».[7]

Además no se me ocultan algunos otros desarrollos, como los de Gérard Marandon, según el cual la actitud social de la confianza podría resumirse en tres rasgos que me parecen importantes a la hora de pensar la vía de supervivencia mejor y más efectiva y que formarían parte, por eso mismo, de una moderada estética de la confianza: vulnerabilidad consentida, creencia en el débil oportunismo del socio y toma de riesgos. Bien sé que la picaresca corriente se da de codazos y hace visajes ante semejante programa normativo, propio según ella de gente lila y perezosa. Pero la moral del conjurado que esa picaresca considera sabiduría definitiva —blindaje en el poder propio, atribución de hostilidad al otro y agresión sin riesgo— es altamente improbable que sea exitosa en el nivel que interesa y es muy de dudar incluso que sea posible si no es como una especie de ideología autocomplaciente. En todo caso es anestética en la vida y sólo cobra valor, sin paradoja, cuando se estetiza en alguna narración competente. No es lugar éste para explicitar el bucle filosófico que asocia la hostilidad tóxica y la violencia real con sus trasuntos estéticos y simbólicos, pero conviene recordar que ya hay punto de referencia en la filosofía perenne para ese bucle desde que Aristóteles sugirió al inicio de su *Poética* que lo horroroso —sean fieras terroríficas o cadáveres— puede soportarse y proporcionar placer cuando es encerrado, dilucidado, conjurado y poetizado en bellos iconos, de modo que sea capaz de pro-

7. Ibidem.

ducir alguna especie de catarsis no por menor menos relajante.

Se ha de tener la confianza, por tanto, de que las relaciones personales y grupales se ordenan en general más bien por la confianza intersubjetiva que por el dominio de lemas fatalistas y/o demoníacos que decreten, por ejemplo, que «el mal que se puede hacer, se hará» o que «la violencia realizable se realizará». No conviene confundir esos lemas antiempíricos con la simpática e inocua «Ley de Murphy», que se ciñe a la teoría del *management* de organizaciones y tecnologías complejas, y por la que se supone que «si algo puede salir mal, saldrá mal». ¡Ojalá que el mal se redujera a esa exposición que padecemos a que algo salga mal, qué alivio si padeciéramos sólo de la violencia accidental y estuviésemos a salvo de la implacable acción interruptiva de la mala voluntad de poder! Pero mientras no podamos evitar esos zarpazos la estética de la confianza está en grado de alentar más bien una ordenación de los males en la que las acciones interruptivas queden reducidas al caso de un mal menor, de un bien *manqué*, de una frustación semejante a la de una obra de arte mal hecha que en la gradación del arte a nadie daña si no es por defecto. Y se ha de confiar con específica firmeza en que los extremos del *mesotés* de la confianza carecen de legitimidad epistemológica, o sea que no llevan razón aunque lo reclamen. Que allí donde la confianza ha sido secuestrada por un sectarismo opresor sean los opresores quienes apelen a la verdad y presuman de ella es una burla, desde luego, y no es preciso entrar en mayores averiguaciones. Pero también ocurre que la verdad es hueca allí donde la confianza falta porque se estila todavía el conformis-

mo primario y cómplice del compadreo y de la inercia de la costumbre. Los protagonistas de ambos escenarios bien pueden admitir, esta vez con acierto, lo que creen en el fondo y de vez en cuando confiesan: que no creen en nada, dado que según ellos no hay nada en qué creer más allá de la supervivencia más ventajosa.

Sin embargo es más cierto que esa supervivencia no se logra a la larga sin confianza y que para suscitarla se precisa un cierto quijotismo, el cual consiste en que nuestra fantasía inventiva vaya por delante de nuestro interés inmediato, en tratar a los otros como iguales —sea cual sea la posición que el mundo les asigne— de acuerdo con nuestra misión única de individuo, en dar por hecho que la libertad y la vida son coextensivas y en corregir todo ello con el exacto respeto al honor ajeno y el reconocimiento de la excelencia allí donde se manifieste. Por cierto que fue ese quijotismo lo que impresionó más del libro de Cervantes a los europeos del siglo XVIII, dándoles con ello modelo para sus propias novelas de modernidad. Después, desde hace ochenta años, ha cuajado entre los cervantistas una palabra a la que intentan dotar de filosofía con esfuerzo y no sin timidez, que es la palabra «compasión». Afirmar hoy que esa compasión, que esa simpatía —en su sentido más amplio e intenso de compasión y simpatía para con una humanidad mejor— son hermanas de la confianza necesaria sería tal vez otro pequeño avance de una filosofía del presente. Por lo demás el último grito del cervantismo quiere interpretar que D. Quijote no está loco en absoluto y que el autor, Cervantes, no abona para nada esa locura supuesta de las acciones extrañas e insólitas de su personaje. Si así fuera, más a mi favor para el

supuesto de que el quijotismo ocupa en realidad, también en la percepción de la verdadera realidad, el puesto del culmen intermedio. Quienes están en los extremos son los magos y encantadores, que son en su acción maligna tan ajenos a la verdad como el buen Sancho, que vive en la costumbre —al otro extremo de la confianza—, benigno y desavisado. ¿Es que no se entresaca claro ese esquema del capítulo XXIX de la Segunda Parte en el que D. Quijote, antes de engolfarse en la aventura del río Ebro, en cuyo desenlace paga con prontitud y en moneda contante y sonante los desperfectos, se detiene a evocar su reciente experiencia de la cueva de Montesinos? ¿Y no concluye el caballero que, puesto que de lo que allí ha experimentado «parte de aquellas cosas eran verdad y parte mentira, él se atenía más a las verdaderas que a las mentirosas»? Y acto seguido: «bien al revés de Sancho, que todas las tenía por la mesma mentira». Se echa de ver lo que pasa con la epistemología de la persona confiada, digna de confianza y creadora de confianza, en y por la compasión: que en su periplo se atiene para su empresa a la mezcla de verdades y mentiras y sobre ella decide, tanto en la profundidad maravillosa de la cueva de Montesinos como en las abiertas llanuras y riesgosas quebradas del mundo exterior.

Podría argüírseme que de tal literatura no se obtiene nada si no es el convencimiento de que los sujetos que se tienen por realistas son en realidad malandrines o villanos y que la gente en general es quijotesca e idealista moderada (sería bastante) pero que no se percibe aún qué pito toca la estética de la confianza en el arreglo de los entuertos sociales y cómo se recupera en ese panorama, pese a todo, la vivencia de lo infinito.

Tengo la pretensión de que esta introducción sea el reverso del tapiz que marca y declara los hilos que se entretejen en los capítulos de este libro, conque resumiré el revés de la trama: si estamos interesados no sólo en la vida finita de cada china, chino, y hombre y mujer de todas partes, sino también en su continuidad y supervivencia según modos infinitos es preciso y preferible proporcionar sin temor a la humanidad modelos estéticos de bienestar. El arte, sin abandonar su estado exquisito, ha descendido hasta la decoración de la cocina del mismo modo que la belleza, sin dejar su dedicación a la experiencia sublime, se ha avenido con la cosmética y con la vida sexual sana. En la medida en que esos compromisos son de aplicación generalizada es interesante reconocer que las formas de vida social correctas se prueban, en cualquier parte, porque llevan de la libertad al bienestar y de éste a aquélla. Según esto, una de las transfiguraciones de las ideas metafísicas consiste en que cualquiera es válida en la medida en que colabore con ese fin, e inválida y perniciosa en la medida en que lo descalifique, impida o dificulte. Es cierto que los mandatos de moralidad están aún en muchos sitios y culturas demasiado mediatizados por rigores religiosos o étnicos tanto más insatisfactorios cuanto más arraigados en deficiencias económicas y resistencias patriarcales estén. Pero hay una variable libre que la razón común rellena sin esfuerzo y con fervorosa confianza sea cual sea el traje tradicional que traiga a la fiesta: es la búsqueda del placer, de la comodidad, de la libertad, de la seguridad, de la riqueza, del bienestar bajo la rúbrica irreprochable del «confort». Lo que todo el mundo quiere. ¿Lo que quiere todo el mundo? ¿Pero eso no era, en el chascarrillo de

aquel alcalde espabilado, lo que en España se llama «un buen pelotazo»? Pues no. La gente no quiere por sí mismo el cohecho ni menos la extorsión, la humillación sexual de los demás ni la opresión de las conciencias. No necesariamente. Quiere vivir bien y confía en que la sociedad democrática le proporcione una estética al respecto y en que el Estado acuda al remedio de las excepciones delictivas en contra de esa estética. Va siendo hora de hacer explícito el supuesto de la acción democrática que se oculta vergonzante ante la adusta presión de varias solemnes instancias antihedonistas: que allí donde concluye el cumplimiento de la justicia comienza a gestionarse la disminución del sufrimiento y el sostenimiento del placer.

Me temo que la crítica esté ya sentenciando las metas de esta estética social de la confianza y el placer por frívolas y banales además de sanchopancescas. De lo primero intentaría defenderme pero lo segundo lo rechazo de plano. Sancho Panza es tan protagonista como D. Quijote en la conformación modélica del sujeto moderno, son amigos y residentes en La Mancha, y es sabido que según la narratología conforman el mismo sujeto estructural. Demasiada identidad compartida. Lo único que cabría aquí es añadir a la lista de los placeres estéticos los que vienen del registro de la fama y del poder y de la influencia y de la consideración de la imagen pública y del éxito profesional, un poco en el tono en el que el Duque avisa a Sancho —«por ser dulcísima cosa el mandar y el ser obedecido»— antes de incorporarse éste al accidentado gobierno de su Ínsula (capítulo XLII). Pero la erótica de esos bienes, cuando se les despoja del orgulloso manto del deber, no es menos vana e imper-

manente —en el sentido de la noción oriental de Impermanencia constitutiva de todos los efectos— que la erótica de la posesión o la erótica propiamente dicha; y todas ellas resultan ser al cabo *idola fori* —ilusiones de la calle—, como Ortega decía que lo era toda opinión recibida antes de hacerse en uno mismo filosofía personalizada.

Dos o tres perspectivas son, para todo el asunto, inobviables.

Una consiste en que la base de la confianza subjetiva está en la vivencia de la aceptación objetiva de lo que es como es, incluyendo nuestra racionalidad correctora. Hubo un tiempo en el que la aceptación era (por ejemplo en Guillermo de Occam) nada menos que la que Dios hace de las buenas obras en virtud de su «potencia absoluta». Esa *aceptatio* medieval la hemos heredado los presentes como aceptación del curso efectivo y enigmático de las cosas en el cauce de la paz y de la belleza.

Otra consiste en la certidumbre de que casi todo el contento y la satisfacción y la autoestima subjetivas son más simbólicas que materiales. Las ideas ilustradas (por ejemplo en el abate Batteux) todavía propagaban la gradación de «un segundo orden de elementos» —los estéticos y artísticos— que se superponían a los elementos primeros necesarios para la supervivencia. Tal gradación se ha revelado inexacta. Como quiera que el complejo de las necesidades está simbolizado desde el principio y sometido a vínculos estéticos de preferencia y distinción de lo que se trata es de hacerlo efectivo y eficaz en términos de bienes materiales para el bienestar.

La tercera perspectiva de la confianza es la que afecta al cambio objetivo de lo infinito existencial. Puesto que ese infinito ha sido sometido a la disminución ontológica que lo ha encarnado en el individuo es preciso seguir confiadamente la estrategia de que el individuo lo viva en su dimensión estética y creativa, en su estilo. Puesto que la humanidad no puede, y quizás no debe, concebir un poder absoluto, ni un placer absoluto, ni una apropiación suprema y absoluta, el infinito se resguarda en la experiencia personal del instante perfecto y de la multiplicidad del yo. Como ha dicho Gianni Vattimo, si no poseo un alma inmortal poseo al menos muchas, tal vez infinitas, almas mortales.

(Así es que la chica motorista de nuestro apólogo urbano volvió a casa desde el hospital y se encontró con que su gato la esperaba tranquilo en el salón. La miraba con ojos de infinita confianza y entonces ella supo que tendría que aprender más y más para bailar con ligereza de estrella, para asistir al espectáculo místico de la vida que pasa y que es como es y para añadir a eso la hechura y el disfrute de algún bien infinitamente singular, producto de alguna de sus almas unigénitas.)

Guión de lectura

Con estos presupuestos señalaré aquí una guía posible para la lectura de este libro, teniendo en cuenta que los diversos capítulos abordan aspectos concretos de la *estética de la confianza* que propongo. La primera parte —«Estética y sujeto»— se centra en las consecuencias de la necesaria estetización de la vida, y la segunda —«Signos y arte»— en el despliegue del mundo del arte como modelo básico, necesario y efectivo de esa vida vivida.

Los tres primeros capítulos contienen, según creo, las ideas maestras de una estética de la confianza.

Una vez reducidos los fines absolutos, para la naturaleza o para la política, se abren de veras los caminos de la confianza en nosotros mismos y en nuestras acciones. Es ahora cuando podemos acceder sin prevenciones a algún tipo depurado de idealismo utópico en nuestra teoría —como imaginaba alguna vez Vattimo—, puesto que nuestra práctica va estar conducida por la más estricta y concreta interpretación de lo mejor. Así ocurrió, en la historia moderna, cuando los jóvenes Hegel, Schelling y Hölderlin lanzaron en 1796 aquel primer

manifiesto de la confianza en el que se pedía la conversión de la filosofía en una mitología verdadera, capaz de aunar a los sabios y al pueblo en una misma sensibilidad.

Por otro lado la confianza sustituye ya, cada vez más, a la argumentación como último horizonte epistémico en la medida en que la verdad es y debe ser una verdad vital. Los ejemplos de Sócrates y de Jesús, cada uno con sus ventajas e inconvenientes, muestran eso: la argumentación necesaria, que lleva a una especie de universalidad abstracta, se implementa con la asimetría en la que consiste la confiada adhesión del maestro al discípulo y, en general, la confianza de cualquiera en quien considera mejor que él o que ella. He ahí la afirmación estética de la desigualdad o de la diferencia vital, que se rediman y expresan en la mutua pero asimétrica confianza entre personas y grupos de personas.

La doctrina de la *disminución ontológica* y de la *dualidad empírica* (estas expresiones un tanto especializadas se explican por sí mismas en el capítulo correspondiente) vienen a completar este panorama de un mundo confiable. Por primera vez en la corta historia de la razón el espacio de lo que importa a nuestras mentes ha venido a disminuir hasta contenerse en el espacio cosmológico, de suerte que se ha instalado ya para siempre —aunque con la posibilidad de múltiples variaciones— una dualidad básica: la que enfrenta a la realidad heterogénea y múltiple con un único plano de experiencia y de apropiación. Eso quiere decir que, al revés de lo que ocurre en la resolución de los problemas técnicos o sociales, no hay una única solución para los problemas ontológicos del límite. Ahí la resolución es dual y equivalente, siempre que las prácticas que inspire sean fieles a la

disminución de la violencia metafísica, esto es, que sean benéficas. ¿Cabe más confianza en nuestra razón libre?

Los tres últimos capítulos de la primera parte desarrollan algunas de esas marcas heterogéneas y múltiples de la realidad. Una de las más notables es el *inconsciente*, ante todo en su versión psicoanalítica, porque su presencia ausente nos despreocupa de las motivaciones últimas de nuestras acciones, que nos son literalmente ignotas, pero nos impide por lo mismo absolutizarlas: ¿no nos centra eso una vez más en la resolución confiada, consensuada y libre de las cuestiones vitales? Por el contrario la contumaz resistencia a la admisión de algún tipo al menos de inconsciente —ya que no sea el freudiano— ha llevado y lleva a varios tipos de doctrinas fallidas y perniciosas para la vida, ya sean mecanicistas o decisionistas.

Por tanto el individuo es, en positivo, creador de su propia vida, en un sentido sin duda orteguiano, pero añadiendo y extendiéndose quizás en dos marcas especiales. Una es la escisión del sujeto —puesto que «yo», «hombre/mujer», «persona», «cuerpo/mente», «individuo» no son realidades necesariamente coincidentes y concurrentes. La otra marca es la acción creativa infinitesimal. Subsiste sin duda una *macrocreación*, cuyo ejemplo principal sigue siendo la creación artística en las condiciones siempre renovadas de los medios tecnológicos, pero aflora también como lugar filosófico importante la *microcreación* moral y estética de la que son protagonistas las personas mediante sus decisiones de vida cotidiana.

Los sujetos navegan a la ventura, es cierto. Pero, sobrepasadas ya las controversias más o menos estruc-

turalistas acerca de la «muerte del hombre» y acerca de las epistemologías sin sujeto —que contenían un alto grado de hipérbole retórica—, se impone la tarea de la reconstrucción filosófica de la subjetualidad. El sujeto resurge en cuanto matriz en la que cada individuo se hace confiado poseedor y artífice de un *estilo* propio, generando en ella literalmente «mundos» o «perspectivas». Como ha enseñado el filósofo norteamericano Nelson Goodman, hay caminos diversos para la *cosmofacción* o *worldmaking* y los sujetos son sus agentes pragmáticos. La estética de la confianza se aplica aquí a encontrar un *mesotés* o vía media entre un sujeto *transparente*, que es incompatible con su escisión y fondo inconsciente, y un sujeto *opaco* o meramente conductista, que es antiempírico. *Translúcido*, podría tal vez denominarse al sujeto según esa vía intermedia y empírica que lo reconoce en su autonomía y discreción inviolables —su nombre propio «nadie lo sabrá», ni siquiera el que lo lleva— pero también en su confiada y confiable interacción con los otros sujetos.

En la segunda parte del libro mi estética aborda diversos lugares del mundo del arte que están cargados de alguna especial significación para la tarea que ha de restaurar, desde el necesario relativismo y que la heterogeneidad impone, la no menos necesaria confianza en la realidad que posibilita la única y conciliadora experiencia común .

Los capítulos séptimo y octavo tratan respectivamente de la dualidad «teatro como vida representada / vida cotidiana como teatro» y de los límites de una necesaria estética de la recepción frente a las virtudes emergentes de una estética de la intervención.

Que la vida del sujeto se desarrolle como una especie de teatro del mundo sin Autor providente reconocible no es ningún motivo de desesperación —si es que alguna vez lo fue de verdad— sino más bien de confianza necesaria: el libreto y sus partes van siendo escritas sobre la marcha por sus actores. Una sociedad bien organizada funciona de hecho como escenario abierto que acoge distintas variaciones de piezas ya previamente ensayadas: ocurre sin embargo que la vida como interpretación (teatral) —ahora en sentido orteguiano— sufre constantes e infinitesimales cortes de *racord*, ahora en términos de espectáculo cinematográfico: eso ocurre cuando se impone una acción irruptiva y/o interruptiva que desbarata la continuidad de la representación. Entonces es preciso improvisar. Entonces el sujeto ha de adelantar su acción resolutoria porque carece de escena previa completa de la que hacer mímesis. El momento de la creación ético-estética coincide con esa irrupción de emergencia que presiona, desbarata y desconcierta en forma de *sufrimiento*. El sujeto ha de sobreponerse a la emergencia y de hecho lo hace restaurando la figura de una nueva escena posible de la que seguir haciendo mímesis y así sucesivamente. En el escenario de la racionalidad práctica pasa eso: que donde no hay autodestrucción total es la confianza en la re-escritura de escenas la que impera; y que esa confiada re-escritura, a su vez, es la que impide que caiga el telón final de la representación (de la vida cotidiana).

En cuanto a la estética de la recepción ocurre tres cuartos de lo mismo. Ella nos convierte en artistas intérpretes de la pertinencia estética y moral de lo que pasa, puesto que no hay ninguna otra instancia reconocible,

empírica y ulterior a la que acudir fuera de la confianza: en todas las cosas podemos dudar, pero entonces podemos al menos estar seguros de que dudamos (como bien vio Ortega llevando más allá los argumentos de Descartes) y ese mismo movimiento afirma nuestra confianza en que de todos modos la determinación de la calidad de las cosas que se juzgan (al modo del juicio estético estricto sobre la calidad de una determinada obra de arte) es cosa nuestra y sólo nuestra. Ahora bien: la estética de la recepción, que en el modo expuesto hace años por H.-A. Jauss debe mucho a una ontología mínima hermenéutica, nos ha acostumbrado a una amplia división tripartita del arte que es sociológica por un lado (en la medida en que el texto artístico crece y disminuye en pertinencia e importancia según la calidad de la recepción) pero que también es, por otro, una propuesta normativa. Dicho *grosso modo*: el arte poiético o creativo (A1) es normativo respecto al arte medio o mediático (A2) y respecto al arte catártico, étnico-popular o comunicativo (A3). Cierto que una buena recepción o una buena comunicación son también creativas. Pero en definitiva esas creaciones se subordinan a la creación propiamente dicha del gran arte, del A1 poiético-creativo, cuya instauración de sentido sobrepuja siempre a la hermenéutica posible. La confianza ha de ponerse así de parte de una estética interventiva en la que la glosa y la descripción, como quería Nietzsche, se sobreponen al análisis y a la comprensión de la obra del arte (y a los de cualquier otra obra). La advertencia es aquí clara: puesto que no puede ser de otra manera añadamos al ser de las cosas, confiadamente, nuestro comentario, nuestro proyecto, nuestra propuesta.

El capítulo dedicado a la estética de L. Wittgenstein se focaliza en su idea de «supermecanismo». En otro momento de este prólogo he sugerido que podemos y debemos tener confianza en los modelos estéticos. Los ejemplos de «supermecanismo» que Wittgenstein propone —la «palanca» ideal o «el juez estrictísimo» ideal, que sólo existen como diagramas regulativos— son modelos estéticos de ese tipo. Su existencia puede parecer tenue pero es imprescindible para concebir el límite en el que se encuentra lo objetivo. Con ello Wittgenstein baja la idea desde el cielo platónico al interior mismo del lenguaje cotidiano y amplía nuestra confianza en el uso racional de nuestras propias concepciones imaginativas.

Los dos últimos capítulos de esta segunda parte son en algún aspecto complementarios y en otros más bien contrapuestos. Tal vez quepa la confidencia, en el trance de ir concluyendo esta guía de lectura, de que he formado mi gusto particular en el surrealismo, y también en cierto minimalismo, y que vuelvo siempre a ellos con una mezcla bastante pasional de apología y de severa crítica al mismo tiempo. El movimiento surrealista es el culmen de la mejor vanguardia, con lo que ajustar cuentas con él es hacerlo igualmente con los límites de la vanguardia misma. Demasiado teoricismo, demasiada militancia rígida, demasiada simplificación y/o unilateralidad como para confiar con plenitud en las vanguardias (tanto estéticas como políticas). Pero con todo subsiste en el surrealismo el punto crucial que sutura la estética del gesto extremo con la ética de la aceptación pacífica: es aquel punto en que uno no dispara contra la multitud sencillamente por que no quiere, porque ha llegado a no

querer hacerlo. Es el instante del *luer*, del resplandor, del fogonazo, del destello de la buena voluntad de ilusión y por tanto de la buena voluntad de poder en general. El arte del siglo XX puede haber coqueteado alguna vez con la tentación secundaria y recurrente de sumarse a una estética del mal en la que el espectáculo de la sociedad se convierte en violencia. Pero su camino estético real, pese a tanta acción extremosa, ha sido el correcto y necesario: el de convertir la violencia y el mal presente mismo en espectáculo distanciado y pacífico.

Por lo demás, las transformaciones del arte después de la vanguardia apuntan a una transmutación más honda cuya significación, por el momento, se nos escapa. Sólo sabemos que las preguntas básicas acerca de *qué sea arte* y de *qué sea el arte* subsistirán más allá de los análisis y de las teorías y de las ciencias estéticas porque tales respuestas son tan sólo el dintel tras el cual se abre la vivencia renovada del sentido de la vida, nada menos. Pero podemos abrigar la confianza segura como fruidores e intérpretes de que el arte —la literatura, la plástica y la música, con sus variaciones y combinaciones— se extenderá en una relajada eclosión de mestizaje, una vez que la idea intensa del arte occidental como conjunto de objetos eminentes se una a la idea extraoccidental de un arte más efímero y situado, más instrumental y ecológico, menos severo y más dirigido a la exaltación de las ceremonias informales de la vida cotidiana.

El epílogo de este libro pretende presentar, a modo de manifiesto, lo que ha sido la filosofía de la sospecha y la vía para salir de ella hacia una estética de la confianza. La filosofía moderna ha sospechado con razón, pero va siendo hora de que sospechemos también de ella y de

sus vanos intentos por reducir con la violencia de su discurso y de sus recursos —es decir, con la metafísica— la experiencia pluriforme e infinita. En definitiva ocurre que, más allá de filosofías, ese dios débil, vasto y paciente que es el Logos o Lenguaje está abierto al infinito con tan tremenda masa de sentido que es difícil que cese, estando nosotras y nosotros en él, la fuerza y la astucia y el arte necesarias para seguir en una supervivencia, si no feliz sí al menos pacificada y plena de sentido. Podemos confiar en ello.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Álvarez, Ll. X., *Signos estéticos y teoría. Crítica de las ciencias del arte,* Anthropos, Barcelona, ²2005.

—, *Falsas esperanzas*, Alfons el Magnanim, Valencia, 2000.

Andreu, A., *«Del sentimiento religioso»*, en *Revista de Occidente*, n.º 296, enero 2006, págs. 90-105.

Aranguren, J. L., *El protestantismo y la moral* (1954), Península, Barcelona, 1995.

Camps, V., *Virtudes públicas* (1990), Espasa-Calpe, Barcelona, 1993.

Castilla del Pino, C., *Teoría de los sentimientos*, Tusquets, Barcelona, 2000.

—, «Interpretación, interpretado, intérprete», en Teoría, segunda época, año VII, nº 16-17-18, 1992, tomo B, 1353-1366.

Derrida, J., *Apories. Mourir - s'attendre aux «limites de la vérité»*, Galilée, París, 1996.

Fukuyama, F., *Troust : La confianza* (1995), Ediciones B, Barcelona, 1998, trad. V. Alba.

Luhmann, N., *Confianza* (1973), introd. D. Rodríguez Mansilla, Anthropos, Barcelona, 1996, .

Marina, J. A., *La inteligencia fracasada. Teoría y práctica de la estupidez,* Anagrama, Barcelona, 2004.
Nishitani, K., *La religión y la nada* (1982), introd. J. W. Heisig, trad. R. Bouso García, Siruela, 2003.
Rodríguez, R. M.ª, *Transmodernidad,* Antrhopos, Barcelona, 2004.
Romilly, J., *Los fundamentos de la democracia* (1975), Cursa, Madrid, 1977.
Searle, J., *Razones para actuar. Una teoría del libre albedrío,* Nobel, Oviedo, 2000.
Steiner, G., *Presencias reales* (1989), Destino, Barcelona, 1991.
Valcárcel, A., *Ética contra estética,* Crítica, Barcelona, 1998.
Vattimo, G., *Más allá de la interpretación* (1994), introd. R. Rodríguez, trad. P. Aragón, Paidós, Barcelona, 1995.
Vattimo, G. y otros. *Filosofía, política, religión. Más allá del «pensamiento débil»,* trad. Ll. X Álvarez, Nobel, Oviedo, 1996.
www.cidob.org. *Revista CIDOB d'Afers Internacionals, no.61-62/2003, «Interculturalidad y confianza».*

PRIMERA PARTE

Estética y sujeto

CAPÍTULO I

El fin del fin

Emancipación sin utopía y apuesta por el Canon Global

Inicio

Hemos transitado el final del siglo XX y comenzamos un nuevo milenio.

Y puesto que el debate filosófico se ha centrado mucho en el tema del final de la historia podría parecer que el título de este inicio peca de una cierta reiteración manierista. No me gustaría que se viera así. Si hemos de creer en las crónicas —y algo menos en el tópico— el año mil europeo fue una época en efecto apocalíptica en la que mucha gente se preparó con sinceridad para asistir al final de los tiempos. Nuestro segundo milenio se nos presenta bajo una impresión incluso contraria. El terrible siglo pasado, de guerras y revoluciones técnicas y científicas, acaba tras la crisis de la Guerra Fría: aquel pulso entre las superpotencias que utilizaban como arma no sólo la amenaza de la destrucción nuclear sino también la propaganda ideológica de dos modelos sociales antagónicos de proyección mundial, lo cual ha sido subrayado por autores como Norbert Elias. Lo que ahora tenemos en el ambiente no es el terror apocalíptico

sino la reorientación de la sociedad internacional hacia nuevos equilibrios geopolíticos y hacia la solución escalonada de los conflictos, no sólo socioeconómicos sino también culturales, bajo un arbitraje más extendido y eficaz.

Pero no cabe duda de que ese estado de cosas se corresponde con un estado muy general de la opinión acerca de la finalidad de las cosas, del que la filosofía del fin de la historia, podríamos decir, ha sido en parte causa y en parte efecto. A ese debate pueden añadírsele aún bastantes matices: supuesto que lo que se acaba no es la vida, que sigue, sino una concepción demasiado rígida, lineal y unitaria de las leyes de la historia, ha de advertirse que con ese final sufren sobre todo los programas prácticos de emancipación y liberación colectivas que se vinculaban estrechamente a aquellas leyes. De ahí el relativo y momentáneo eclipse de la filosofía vinculada al «socialismo científico» y al cristianismo de la teología de la liberación y el renovado brillo, en su lugar, de filosofías a-históricas como la «pesimista» de Schopenhauer o la cábala laica de Derrida, o las terapéuticas lingüísticas a la Wittgenstein o incluso la hermenéutica gadameriana, así como la renovación filosófica de la teología negativa.

El bucle que con todo ello se está produciendo en el discurso es el siguiente: ¿pueden y deben las filosofías ahistóricas sostener la continuidad de los ideales ilustrados de emancipación y liberación? Dicho de otra manera: ¿cómo viven esos ideales en el seno de una ontología declinante, deconstructiva, edificante, global, débil, en suma? Otra pregunta más: ¿cómo se conjuga, si lo hace, el final de la historia con la continuidad del suje-

to? ¿De un modo hipernihilista, de un modo trágico, de un modo pragmatista? Lo que este trabajo pretende es, en parte, dar algunas respuestas parciales a esas enojosas preguntas.

En primer lugar, una corrección que ha propuesto el propio Gianni Vattimo: que la aceptación de la historia y del lenguaje tradicional de la filosofía constituye uno de los aspectos del *indebolimento*. Eso corrige por tanto la idea del final de la historia —ya sea la *parusía* cristiana o la *reconciliación final* hegeliano-marxista— pero retomando el historicismo de una manera ahora más estable y más generalizada de lo que el primer historicismo, el de Dilthey por ejemplo, fue capaz de concebir.

El historicismo correcto es aquel que engloba en una sola visión la naturaleza y los hombres dentro de ella, la ciencia matemática y la vivencia de lo filológico, el desarrollo técnico y la espera de lo que aún no se ha revelado y permanece semivisible en los signos de los tiempos.

Por eso no hemos de temer ya una nueva reacción neofundamentalista en el conocimiento filosófico. El *Tractatus* de Wittgenstein ha sido la última reacción, que llevaba a su extremo el cartesianismo y que al mismo tiempo lo cancelaba (por más que las preocupaciones del filósofo vienés fueran otras, más bien schopenhauerianas). La solución formalista señalaba el territorio de «lo que es del caso» y apuntaba así al terreno místico de lo que no es del caso pero es lo importante. También esa escisión, claro está, ha sido suavizada por el nuevo historicismo que relanza la razón ilustrada, científica, emancipadora, a una época posterior a sí misma: ahora el historicismo asume con coherencia el acceso lingüís-

tico y teórico a la realidad, sea lo que ésta sea, pero siempre de modo que el terreno del estado de las cosas sea coextensivo con el de su dimensión mística. Esa dimensión que en términos hermenéuticos podemos llamar «la vivencia del sentido» (de las cosas).

A eso apuntaba el *Tractatus* 6.44 —de resonancia por cierto heideggeriana—, aunque todavía en una fórmula de excesiva e inconveniente escisión: «No cómo sea el Mundo es lo que es místico, sino que el Mundo sea». *Nicht wie die Welt ist, ist das Mystische, sondern dass sie ist.* O de una forma más explícita: que las cosas sean en la deriva infinitesimal del sentido, eso es lo místico.

Por otra parte el historicismo débil, o empírico, está en disposición de asumir cualquier lenguaje filosófico tradicional, incluido el más académico, puesto que no los aprueba en cuanto «métodos verdaderos» sino en cuanto repertorios metafóricos de acceso a la verdad y al sentido.

Pero con ello —no se nos escape— el historicismo propio de la ontología del *declino* se separa de aquellas filosofías que confían demasiado en la virtualidad farmacológica y taumatúrgica de la diseminación y en la patencia diferencial del trazo lingüístico. *Logos* entre los *logoi*, la filosofía hermenéutica, creo, viene a confluir mucho mejor con otras corrientes modernas.

En general yo encuentro una analogía inexplorada entre la actitud hermenéutica, que vive las consecuencias existenciales de un nihilismo positivo, y aquel viejo empirismo radical, tipo D. Hume, que sus contemporáneos no dudaron en calificar de «escéptico». Si bien puede decirse que el empirismo ha llegado antes que la filosofía continental a una visión libre y liberal de la his-

toria y de la política, también es cierto que la hermenéutica de hoy está más pertrechada tal vez para hacer vivir al sujeto su compromiso existencial en el seno de la filosofía, en vez de desviarlo —liberalmente— hacia discursos religiosos o esotéricos no ilustrados.

Por lo demás, el historicismo débil o empírico está capacitado también para asimilar el relato evolucionista del mundo en cuanto historia conjunta de la naturaleza y del hombre y versión más conspicua del conocimiento positivo de la realidad. Sólo tiene que colocarse en la cima de ese relato en cuanto instancia crítica y relativizadora. En efecto, hay algo por lo que el naturalismo contemporáneo no acaba de pasar pero que la hermenéutica avala: que son más reales las cosas que teniendo una existencia física débil poseen un sentido intenso que aquellas otras cuya existencia física fuerte se aúna con un sentido trivial.

Además de esto yo encuentro que el historicismo débil o empírico está ya preparado, después de la polémica sobre el fin de la historia, para retomar con un talante renovado los temas de la emancipación y de la liberación, puesto que la hermenéutica es más bien una guía discreta de la realización de la filosofía que un discurso descaradamente desmovilizador. Volveremos sobre esto más adelante en este trabajo pero me gustaría ahora evocar otra vez, a modo de referencia, a Schopenhauer.

Si todos nosotros debemos mucho a la filosofía de Schopenhauer no es por cierto ni su misantropía, de equívoca popularidad, ni su inmovilismo improbable lo que más nos conmueve. Lo que recibimos de Schopenhauer es más bien un rasgo de su corrección estética a la metafísica que se concreta en una enseñanza cognitiva: la

filosofía, al igual que el arte, constituye una obturación del curso inaprensible e inconsciente de la Voluntad (*Wille*) que participa sin embargo de ella en cuanto conocimiento suyo. Hay ahí un parentesco que hace de la filosofía una forma de arte. De la misma manera que el arte es «conocimiento de la voluntad», así ocurre que la descripción objetiva (en paralelo con la del arte) en la que consiste la filosofía resulta ser también un lenguaje que va más allá de la mera Representación (*Vorstellung*). Eso está bien y entra por así decir en el legado hermenéutico.

En cambio el esteticismo de Schopenhauer es estéril a la hora de enfrentarnos al compromiso de aceptar el legado histórico. Para eso viene mejor la propuesta global de Heidegger, que sin dialéctica superadora ni sujetos privilegiados, ya sean individuales o colectivos, recoge las tendencias nucleares de la historia social y simbólica en su idea del *Ge-Stell*, la im-posición o em-plazamiento. En varios lugares ha tenido a bien G. Vattimo vincular la idea de *Ge-Stell* a las de emancipación y liberación, al menos en el aspecto de que esos procesos sociales formarían parte del proceso de la sociedad totalmente administrada (M. Weber), del desenvolvimiento de las fuerzas productivas (Marx), del dominio mundial de la técnica, en suma, en cuanto «desrealización» de las ilusiones de un fin/finalidad para la historia y en cuanto preparación —espera o esperanza— del *Er-ereignis*, del Evento, esto es, de un cambio o desvío del mundo que no nos es lícito prever, sin embargo, como utopía finalista.

Por ello la realización práctica de la filosofía no toma ya el aspecto agónico y dialéctico, pero demasiado estre-

cho, de una lucha final superadora de contradicciones sociales —de clase, de nación, de conciencias—, sino que posee más bien el carácter expansivo y experto —«técnico»— de una automoción autónoma de los saberes ya lo bastante ilustrados ellos mismos sin necesidad de la tutela del saber filosófico, y de un cumplimiento del proceso subjetivo de subjetualización de personas y grupos del que forma parte entre otros el proceso que llamamos emancipación y liberación.

El final de la finalidad

El título de este apartado no quiere tampoco ser manierista porque no pretende decir simplemente: basta ya de discusiones sobre el final de la historia, o sobre el final del sujeto, o sobre el final del arte o de la política, etc. «El fin del fin» esconde en español un doble sentido que en otras lenguas, en italiano por ejemplo, puede determinarse diciendo mejor: «La fine del fine», el final del fin, el final de la finalidad.

Eso alude en primer lugar, claro está, a la posible extinción del tema kantiano de la *teleología* y con él a la transformación del tema de los fines, finalidades u objetivos de la vida en la línea de sacarlos de una metafísica de la naturaleza sin tener que confiarlos por ello a la metafísica de la historia, también recientemente extinguida.

Recordemos que en la por tantos motivos misteriosa segunda parte de la *Crítica de la Facultad de Juzgar* (1790), la correspondiente a la «Crítica del Juicio Teleológico», propone Kant una distinción operativa

entre la mera «finalidad» (*Zweckmässigkeit*) de los seres vivos y el más totalizador «fin final» o «finalidad final» (*Endzweck*) de la Naturaleza toda en cuanto materialidad por así decir viviente, a través de una jerarquía en la que nuestro juicio de seres humanos impone la norma. La ortoforma final de los seres vivos se impone desde dentro como finalidad de cada uno y de su especie biológica, en una suerte de filosofía pre-evolucionista acorde con el llamado de Kant a un todavía no llegado «Newton de la brizna de yerba». Pero la naturaleza-como-un-todo, al igual que la obra de arte, carece de finalidad. El fin final de la naturaleza es estético porque sólo podemos decir que existe tal fin sin poder jamás determinarlo «empíricamente» (en sentido kantiano).

Ahora bien, esa relación proyectiva del arte a la Naturaleza por la que ésta se comporta como-si-fuera-una-obra-de-arte deja en un lugar muy desairado a todo el complejo ético-político. La pretensión tentativa de Kant de construir las verdades de la Razón práctica de modo «científico» por medio del juicio determinante choca después con la crítica radical al lenguaje filosófico básico, que según el parágrafo 59 de la *Crítica de la Facultad de Juzgar* se reconoce plenamente metafórico. Hasta el término *Grund*, fundamento, no es más que metáfora. Eso quiere decir que la filosofía radical —no necesariamente los saberes positivos como el derecho, la teoría política, etc.— entra en la vía privilegiada de la hermenéutica haciendo del «juicio reflexionante» el único juicio filosófico propiamente dicho y *comme-il-faut*. La vigencia, por tanto, de una finalidad «natural» para la sociedad política queda en entredicho. La sociedad política ni es mecanismo cuya finalidad pudiera ser definida

en términos empírico-matemáticos, ni es tampoco ser vivo, cuyo «fin-*end*» pudiera ser comprendido mediante la teleología interna de su forma. Siendo Kant contrario *expresis verbis* tanto al Estado Mecánico como al Orgánico, no puede en realidad asumir sus ideales ilustrados de libertad progresiva, concordia de poderes y paz perpetua si no es como una elección. Una elección sin duda racional y prudencial que media entre los límites impuestos por la naturaleza y la infinitud de los ideales de libertad de la Razón práctica.

Pero fijémonos en que la señal de seguridad que nos certifica que la elección de lo mejor en el ámbito ético-político es filosófica y es también ya, llegados a este punto, estética: lo que se debe hacer y por lo que se debe «luchar», como decimos en la jerga militante, posee una finalidad sin fin que es por ello afín a la obra de arte. Nada de fines externos e instrumentales determinantes, unívocos e inamovibles, pero sobre todo nada de fines o finalidades teleológicas que contengan en sí, como la forma final de un ser vivo o como la causa final aristotélica, la instrucción infalible para seguir adelante, la prefiguración de un estadio final: o sea, nada de utopías.

Este fin del fin, por lo tanto, este final de la finalidad en sentido fuerte (no obviamente de los motivos, razones, propósitos de las acciones) puede ser recalificado, *pace Kant*, de *naturalización de los bienes* y *estetización de la utopía*.

Que los bienes se naturalizan quiere decir: que son empíricos y escogidos, no trascendentales y absolutos; que son autónomos y convenientes, sin que quepa deducirlos de una teoría; que han de ser construidos, promovidos y sostenidos, no pensados, discu-

tidos y «superados»; que no son un «deber ser» derivado de un ser sino un modo de ser al que el sujeto se adhiere; que no se justifican por el bien más alto —salvación, perfección, verdad— sino que son fines en sí mismos y, como las obras de arte, valen por sí mismos.

En términos del Kant más autocrítico: que los bienes forman parte del *Endzweck* o fin final sin finalidad de la naturaleza y no de las finalidades orgánicas de los seres particulares, ya sean seres físicos, biológicos, históricos o sociales.

Estetización de la utopía

Ocupémonos ahora de la estetización de la utopía. En primer lugar, pero no el más importante y radical, tenemos el hecho moderno de que la vivencia de la utopía finalista crea una estética. Sea cual sea el proceso social, conservador o revolucionario, la vigencia de creencias finalistas colorea por así decir la vida cotidiana o la rebelión contra «el sistema» de una aureola sacra y esperanzada que consuela a unos de su proscripción y de sus incomodidades y que reafirma a otros en el orgullo de su superioridad y de su «destino manifiesto»... La Nación, la Libertad, el Pueblo, la Familia, el Libro Sagrado, todos esos ídolos ocupan la función de la teleología y del fin final con descaro o con ingenuidad pero siempre sin la justa autocrítica.

Esta situación patentiza aún más la eficaz inercia del efecto histórico-ontológico que el Hegel maduro aún llamaba «ablandamiento del Espíritu» (*Nachlassung des Geistes*) si pensamos que la instrucción sociológica de

superficie de las revoluciones modernas continúa fiel, al menos en el momento inicial, al puritanismo y a la moral antiestética de las antiguas revoluciones religioso-populistas. Pero cada movimiento social irruptivo sigue generando fatalmente su propia estética —la suya interna de sus fieles y la reflejada en el entorno que la deglute— hasta que el *Nachlassung des Geistes* reclama la necesidad de los tiempos, esto es, abandonar la teleología como fin final y atenerse, en cambio, a los bienes empíricos, a «la buena vida». Incluso la rebelión armada contra las instituciones del Estado democrático genera una estética, como lo ha hecho de siempre, por lo demás, la guerra del Estado o de las Naciones Unidas, hoy en día, contra sus enemigos. Un mismo ídolo toma ahí el lugar del fin final, un ídolo que conmueve nuestra alma de caballeros y de damas «estéticos», en el sentido kierkegaardiano: es el «Ángel de la Muerte» disfrazado de justiciero del que tantas veces hemos de apartar los ojos para que no nos fascine.

Pero el segundo sentido del genitivo «estetización de la utopía», esto es, que la utopía misma ha de ser sometida a las condiciones de la filosofía estética, es a buen seguro más importante y más resolutivo. Hemos partido de Kant porque él es un punto de referencia común tanto para el pensamiento empirista y analítico como para la tradición de la metafísica existencial. Si seguimos la línea inmediata del kantismo, la que va desde Schiller y Fichte hasta los epígonos de Hegel y de ahí a los filósofos «de la sospecha» (Nietzsche, Marx, Freud), observaremos algunos elementos estéticos comunes todavía no puestos de relieve en medio de la avalancha de disidencias y de posiciones contrapuestas. Yo me atre-

vería a definir esa coincidencia así: el arte es el lugar de creatividad, de la crítica de la vida y de la conservación de la memoria del sentido de las cosas.

Y uno de los primeros textos —poco evocado— donde esas categorías pasan al centro de la metafísica moderna es el fragmento conocido como «Primer programa de un sistema del idealismo alemán» (1796), salido de la mano de los jóvenes Hegel y Schelling según los filólogos, pero también de la camaradería espiritual de ambos con su amigo Hölderlin y aún de los tres con el exaltado ambiente de las poderosas asociaciones estudiantiles alemanas de la época.[1] El «Primer programa» es un producto de la formación de los tres jóvenes en el *Stift* de Tubinga, es expresión de sus anhelos teóricos y utópicos a la vista de los acontecimientos recientes de la Revolución Francesa de 1789, y es un protomanifiesto, que preanuncia la forma vanguardista del manifiesto, cuyo contenido consiste en una propuesta racional de utopía estética. Importa poco ahora que el «Primer programa» no haya tenido continuidad, ni como militancia de grupo ni como parte de la futura obra de los tres jóvenes de Tubinga: es cierto que por distintos motivos biográficos el núcleo entusiasta del programa fue pronto dejado de lado y sustituido por otros intereses. No se trata tampoco aquí, por razones obvias, de efectuar un comentario amplio de este texto demasiado preterido. Pero sí quiero mostrar algunos de los aspectos que lo convierten en ejemplo vigente de lo que es el sentido más intenso de la «estetización de la utopía»: la conversión de los objetivos utópicos en imágenes esté-

1. Inerarity, D., *Hegel y el romanticismo*, Tecnos, Madrid, 1993.

ticas que conforman un panteón ejemplar que es depósito del sentido y guía de la acción pero que no constriñe la conciencia y la responsabilidad del sujeto con una teleología necrófaga, la que exige el sacrificio de la vida al servicio del fin. Es, pues, el fin del fin, el final de la finalidad. La enseñanza de Kant fructificó bien en el manifiesto.

¿Cómo se sustancia ese despliegue en términos actuales? Podría resumirse en dos puntos: *empirismo ampliado de la conciencia* y *rehabilitación de la creencia*.

El empirismo ampliado toma la forma de un cumplimento del proceso subjetual: «La libertad absoluta de todos los espíritus que llevan en si el mundo intelectual y que no deben buscar ni a Dios ni a la inmortalidad *fuera de sí mismos*» (*Absolute Freiheit aller Geister, die die intellektuelle Welt in sich tragen und weder Gott noch Unsterblichkeit ausser sich suchen dürfen*). Esa reducción del campo epistémico a monismo, como se ve, sirve para reintroducir en contra de la ilustración materialista todos los temas pertinentes de la experiencia, comunes, por lo demás, como se dice a continuación, al «filósofo sensible» y al «pueblo».

Es ése un empirismo que será continuado y tematizado después por otros pensamientos, como el «Nuevo Pensamiento» de Franz Rosenzweig, por ejemplo, y que al igual que éste no desdeña aún un *pathos* mesiánico coherente con la reclamación de un subjetivismo total. El manifiesto acaba así, con una retórica que no duda en remedar el tono profético religioso: «Un espíritu superior enviado del cielo tiene que instaurar esta nueva religión entre nosotros; ella será la última, la más grande obra de la humanidad» (*Ein hörerer Geist, vom Himmel*

gesandt, muss diese neue Religion unter uns stiften, sie wird das letzte grösste Werk der Menschheit sein).

¿Cuál es esa nueva Religión, cuyo mero enunciado nos hace recordar la «religión del hombre» y la «religión civil» de J.-J. Rousseau? Es la *sinnliche Religion*, la religión sensible, común a «la masa» del pueblo y al filósofo, es la religión que se concreta en la célebre propuesta de una *mitología racional* o *filosofía mitológica* que conduce a una cierta utopía igualitaria.

Lo propio de la síntesis que se ofrece y la razón práctica que dicta su norma es esto: que el acceso a la religión de la utopía es hermenéutico y racional —en contra de la religión fideísta— pero que su vivencia es mitológica y religiosa —en contra de la filosofía mecanicista e impía.

Ése es el revés de la trama que permite, por un lado, enfatizar el hecho epistémico límite de que la prioridad la tiene la experiencia, no el conocimiento: no que la experiencia sea la medida del conocimiento, sino aún mejor, que el conocimiento mismo es una experiencia de vida. Así, por otro lado, se retorna discretamente al tema de la creencia. No que el contenido de la creencia consista en la experiencia de ciertos objetos y en el compromiso con ciertos objetivos, sino más bien que la experiencia de los objetos y objetivos consiste en una creencia.

Así pues, bajo la égida de una filosofía estética y plástica («mitológica») no es de extrañar que los objetivos utópicos aparezcan en el manifiesto no tanto sometidos a la necesidad de acciones políticas como a la creación de un espacio lingüístico común para el reinado de la *igualdad*, esto es, una utopía cuasiangélica pero no teleológica ni violenta ni determinista. La expresión

positiva de los términos utópicos —«unidad perpetua», «formación *igual* de *todas* las fuerzas», etc., es engañosa en la medida en que no se ofrece, pudiendo hacerlo, modelo alguno de sociedad y de política «encarnadas» (algún modelo de «superación», por ejemplo, del Antiguo Régimen distinto del jacobino). La fórmula final que el manifiesto ofrece es más bien vaga y negativa, lo que indica a mi juicio la intención muy juiciosa de poner el acento en el desarrollo de la razón común, creyente de su propia racionalidad, antes que en la esperanza finalista en un estado concreto, determinado y fantástico de cosas: «No se reprimirá ya fuerza alguna, reinará la libertad y la igualdad universal de todos los espíritus» (*Keine Kraft wird mehr unterdrückt werden. Dann herrscht allgemeine Freiheit und Gleichheit der Geister!*).

La fórmula sin embargo más pregnante y más bella del breve texto es la que proclama, por así decir, el mandamiento clave de esta religión racional, mandamiento que es muestra de una concepción de la utopía que va abandonando por sus pasos la constricción del fin final. Éste es el mandamiento: «Monoteísmo de la razón y del corazón, politeísmo de la imaginación y del arte: ¡esto es lo que necesitamos!» (*Monotheismus der Vernunft und des Herzens, Polytheismus der Einbildungskraft und der Kunst, dies ist's, war wir bedürfen*).

He aquí una interpretación no demasiado caprichosa de esa fórmula, y cercana también a lo que yo mismo pretendo decir: el contenido fuerte de la fe («monoteísmo») se ha traspasado al sujeto y se ha focalizado sólo en la individualidad racional y conativa, de modo que la única dimensión moral específica es la responsabilidad. Pero el politeísmo («mitología») debilita la sustanciali-

dad «fichteana» del sujeto en la medida en que los bienes son empíricos, objetivos y comunes, sólo susceptibles de ser acrecentados o reinterpretados meliorativa o peyorativamente en relación con esos dioses menores que son las «ideas estéticas» o, si se quiere, ético-estéticas.[2]

El texto del «Primer programa de un sistema del idealismo alemán» de los tres jóvenes de Tubinga no contempla ningún determinismo utópico, ni de la naturaleza, ni del «yo» ni de la historia. Lo que es de recibo en cuanto «estetización de la utopía».

Sobre Canon Global y salvación

Puede afirmarse lo que ya comienza a ser un lugar común en todas partes: que la utopía es un panteón de imágenes ejemplares, como las del arte, vinculadas a la buena voluntad del sujeto, o si quiere decirse de una manera más activa, a su voluntad de lucha.

Se ha dicho muchas veces y de muchas maneras que no cabe reconciliación final en la Utopía de la historia, a la manera de Ernst Bloch —reconciliación entre Sujeto y Objeto—, por la buena razón de que no hay historia ni futuro en sentido fuerte. Puede añadírsele a eso el excelente motivo de que no hay un fin final ni una finalidad en particular de la vida.

Se ha especulado con la desactivación de la violencia que acompaña a una filosofía estético-social como

2. Hegel, G. W .F., *Frühe Schriften* en Werke 1, Suhrkamp, Fráncfort del Meno, 1971, págs. 234-236.

—, *Escritos de juventud*, FCE, México, 2004, págs. 219-220, ed., introd., y notas J. M. Ripalda.)

la que se propone. En ella la muerte funciona en verdad como una marca definitoria del sujeto. Pero la violencia mortal, en cambio, junto con la opresión y la tiranía, que son sus amas, sólo poseen justificación filosófica en cuanto representaciones estéticas: dadas a nivel existencial no son una *quaestio* sino un *factum*. Como cuestión de hecho la violencia real es sólo accidental y sólo puede ser considerada de dos maneras: en cuanto acción interruptiva y constante del simbolismo de lo consabido o en cuanto decisión absolutamente solipsista librada a la responsabilidad de un sujeto.

La introducción de estos factores estéticos, como es lógico, degradan el mismo concepto de «revolución», a menos que lo identifiquemos con el de «revuelta justa». Pero en todo caso la persistencia del mal en cuanto acción interruptiva y mala voluntad continúan informando el «sentimiento trágico de la vida», que diría D. Miguel de Unamuno.

Echar más fuego nihilista a la hoguera nihilista que consume a los grandes ideales, tanto los clásicos —la felicidad personal— como los cristianos —la salvación— no sé si tiene un límite interno. Otra vez me salta aquí Unamuno, que con su talante zumbón y un tanto bronco se declara *omnista* en vez de nihilista en uno de sus tantísimos poemas breves (del 17 de junio de 1930). «Quiere conservarlo todo», concluye con polisemia. Esto es, el poeta parece certificar la convergencia de un nihilismo consecuente con la aceptación generalizada, pero al mismo tiempo constata la imposibilidad de tal aceptación que, sin embargo, se autoimpone.

Pero tampoco me parece que la contradicción entre la vida autorepresentada y la santidad imposible, por decirlo en términos aproximados a Kierkegaard, sea *eo ipso* motivo de tragedia, sino si acaso de otro género estilístico, el drama. Siempre hay algo de desgracia azarosa y desafortunada en la tragedia. Sin embargo, en el drama del *horror quotidianus* en medio de un mundo organizado, informado, «seguro», la angustia puede ser controlada por una disposición abierta tanto a la seriedad como a la alegría.

Por lo demás los problemas que se derivan de la imparable subjetualización de las personas y grupos, el curso mismo de la igualdad que recibe el nombre social de «emancipación» y de «liberación» choca con la evidencia de que la vida no tiene un sentido sino que tiene muchos, que a veces colisionan entre sí.

Puesto que los sentidos de la vida son contemplados y creídos en el mismo acto (*meliora video proboque*) con una relativa independencia de las opciones prácticas, conviene distinguir entre dos actos de creencia de diferente alcance: «creer que» y «creer en».

A lo que parece Ludwig Wittgenstein se refería a esto cuando decía a sus amigos que si bien no tenía ni idea de por qué estamos aquí, en el mundo, de una cosa estaba seguro: «no hemos venido aquí a divertirnos». Una vez más la vía negativa de la exclusión y la vía hipotética de la abducción son las únicas que se pueden transitar a la hora de establecer el *minimum* moral.

Creo que no estamos aquí para divertirnos, creo que no se debe hacer mal a nadie. Ese juego del lenguaje es el mismo que usamos cuando decimos: «creo que

voy a ir esta tarde al cine». Es decir, estoy casi seguro y persuadido, ya que mi voluntad se inclina muy favorablemente a ello y que no le veo mayores inconvenientes... de que esta tarde iré al cine.

El otro tipo de creencia, *creer en*, entra en otro juego. Creer en algo o en alguien supone dar la adhesión a ese algo para que crezca y se realice o confiar en ese alguien y celebrarlo por ser quien es y como es. «Creo en la justicia, tengo fe en los métodos de adelgazamiento, creo en mi líder, creo en Dios».

Hay que tener en cuenta que la mayor parte de los objetivos morales y sociales concretos y positivos responden al tipo dos de creencia: creo *en* algo. Creo en el socialismo, en el cristianismo, en el liberalismo, creo en el deporte, creo en la protección de las focas. Ésas son creencias en la verdad de una cosa que ha sido elegida y que está *in progress*. No se puede creer en una cosa que no se elige y que está conclusa. Otro verso de Unamuno para esto (17 de junio de 1930), desplegando con sencillez la comunidad de fe, técnica y hermenéutica:

Creo ante todo, creo en la creencia;
creo que sé lo que no sé;
creer lo que no vimos... fe
y creer lo que vemos... razón, ciencia.

Ese reconocimiento de la apertura, esa tendencia al horizonte, casi colindante con la idea heideggeriana de *Lichtung*, ha de ser reconducida, no obstante, al análisis de las dos creencias. Uno puede creer *que* la tabla de Mendeleiev expresa la verdadera estructura físico-química de los elementos pero uno no cree *en* la tabla de

Mendeleiev si no es como mera sinécdoque. Uno, eso sí, cree en la Química, en la ciencia, o en el señor Dimitri Ivanovich Mendeleiev. *Et sic de coeteris.*

Convendría también, en este orden de cosas, dar un repaso a la historiografía positiva sobre las ideas de «emancipación» y «liberación» dentro de una filosofía del final del fin. Lo sugiero porque esa historia nos pondría en los umbrales de la propuesta de un Canon Global que en el presente discurso sólo puede ser apuntada y preparada.

Es cierto que la idea de Canon Global es de acceso estrictamente estético puesto que se refiere en directo a la conveniencia de corregir el puro relativismo sociológico del gusto por medio de la apuesta por un nuevo Canon artístico que incluya esta vez una visión general de los objetos artísticos de todas las culturas del mundo.

Lo que en otro tiempo podría parecer una osadía contraria a los postulados mínimos de inconmensurabilidad cultural está entrando en el horizonte de lo consabido, por varios motivos objetivos: cesación de la norma vanguardista del arte experimental, dominio progresivo de una cultura simbólica de *koyné* propiciada por la sociedad de la información generalizada, afirmación concomitante —laica y «universal»— de los propios valores simbólicos de cada cultura y finalmente, lo que es el paso más difícil, relativización efectiva de nuestros propios valores simbólicos euro-occidentales.

Ese cúmulo de hechos me lleva a pensar qué pasaría si propusiéramos un Canon Global de las obras de arte en el que, por ejemplo, la crítica de la arquitectura *no* pusiera en primer lugar de la lista el Partenón griego sino, acaso, la Gran Pagoda Cheng de Bangkok. ¿Por

qué es inconcebible, si es que lo es? Un experimento así sólo podría llevarse a cabo, desde luego, desde un acuerdo crítico muy amplio y siempre *in progress*, ya sin la ilusión metafísica de estar haciendo con ello filosofía universal deductiva de valores universales. Los valores generales son ahora universales porque son efectiva y materialmente compartidos y no porque sean meramente postulados y deducidos.

Pero, claro, en contraste con la situación estética siempre se había pensado, hasta el final del fin, que las formaciones sociopolíticas poseían otra dinámica muy distinta, más determinada —cuando no determinista— por viajar no sobre el gusto libre y creativo sino a lomos de las leyes finalistas de la historia. Todo eso debe de ser revisado por la filosofía incluyendo la idea de Heidegger, demasiado unívoca, de que el «final» de la filosofía misma, su realización, quiere decir: «comienzo de la civilización mundial fundada en el pensamiento europeo-occidental».[3]

He aquí algunas correcciones que un pensamiento de la emancipación-sin-utopía podría adjuntar a un también posible Canon Global de las costumbres morales e instituciones sociopolíticas.

Pensemos que la «igualdad» antigua no tenía detrás ninguna justificación escatológica fuerte sino sólo una norma política de *isonomía*. Pensemos que la misma

3. Heidegger, M., «El final de la filosofía y la tarea del pensar» en *¿Qué es la filosofía?*, Narcea, Madrid, 1978, trad. J.L. Molinuevo, págs. 99-100, 102. (En el segundo de los ensayos citados Heidegger concede: «Con la inversión de la metafísica, realizada ya por Karl Marx, se alcanza la posibilidad límite de la Filosofía. Ésta ha entrado en su estadio final»).

«libertad» antigua, que era local y familiar, permitía la esclavitud y que la liberación de la esclavitud (Espartaco incluido) se hacía desde y para esa idea local y familiar de libertad. Pensemos que los ideales de «emancipación» y de «liberación» dentro de la *buena nueva* cristiana no tienen funciones filosóficas idénticas. La «emancipación» significa para las personas y para los grupos de personas salir de la sujeción de una patria potestad, por madurez y mayoría de edad, hacia la autonomía igualitaria. La «libertad de los hijos de Dios», por su parte, es otra cosa. La liberación se concibe para el cristiano como una relación salvífica y directa con Dios a través de la doctrina del Cuerpo Místico (y ésa es la aportación más decidente para el pensamiento moderno, que aún no ha sabido incorporarla). La emancipación cristiana, en cambio, al menos la predicada por Pablo de Tarso, es escasamente revolucionaria en el sentido político, incluso como lucha por la justicia. No sólo no se recomienda la revolución sino que se ordena vivir en paz y con orden aceptando los poderes temporales. Nada más alejado de la toma del poder y de la lucha de clases.

Finalmente: los ideales cristianos de emancipación se secularizan en la modernidad en los ideales revolucionarios —de naciones, de sociedades civiles, de estados, de clases, de sexos, mientras que los ideales de *salvación* mantienen su marca teológica, incluso en el seno de la secularización, bajo el nombre de «utopía». Cuando la utopía se ha estetizado y asistimos al acabamiento del fin, la pregunta es: ¿qué toma en nuestro mundo el lugar de la *salvación,* si es que algo lo toma?

CAPÍTULO II

La filosofía como confianza

La ejemplaridad de la filosofía es efectiva tanto en el nivel retórico y argumentativo (maestría del conocimiento) como en el nivel ético y vital (maestría del estilo).

Sin embargo, la inobviable distinción entre filosofía constructiva y filosofía edificante (R. Rorty) es índice de las prevenciones del pensamiento crítico (tanto griego como moderno) en contra del maestro de vida.

En efecto, la persuasión sigue siendo argumentativa y discursiva, y como tal discernible de la vida personal. Diríamos: la verdad del maestro es objetiva y por lo tanto lo trasciende, mientras que su vida, por ejemplar que sea, es subjetual como todas las vidas. Esto se comprueba con el *experimentum crucis* de la actitud ante la muerte, campo de pruebas que en nuestra cultura tiene dos nombres eminentes: Sócrates y Jesús.

La conclusión es que la ejemplaridad correcta de la filosofía se concreta en la confianza. No en la creencia en una argumentación determinada de alguien ni mucho menos en la creencia en alguien —que son versiones no

suficientemente secularizadas de la idea de salvación—, sino en la confianza común.

El modo filosófico de la *reductio communis* nos dice: la confianza es una vía intermedia entre la adhesión intelectual (a una teoría, a una persona), que es siempre impura, y la adhesión vital, que es inconveniente y sacrílega. Confiar unos en otros significa reconcer la asimetría de las relaciones personales —sólo paliada por la amistad— y la objetividad de la verdad de la vida, que unos encarnan mejor que otros. Así la confianza mutua del discípulo y del maestro del estilo: la del discípulo en cuanto que busca en el maestro las marcas de lo arcano y la del maestro en cuanto afirma lo que sabe y libera, para la meditación común, lo que sabe que no puede afirmar.

Ejemplaridad

En el momento de iniciar el/un recurrente discurso sobre la filosofía —ahora sobre la filosofía como confianza— ¿cómo no reconocer los escollos que nos salen al paso, los pudores y los escrúpulos que nos inquietan? Podríamos fingir que no existen tales suponiendo que la filosofía se ha positivizado y vulgarizado y que la perifilosofía, por consiguiente, no tiene mayor alcance que cualquier otra autorreflexión de los demás discursos expertos. Sin embargo algo nos dice que hemos de ser fieles a los textos inaugurales griegos, los cuales se constituyen precisamente como reconocimiento de la singularidad y de la generalidad de la filosofía frente a las demás *technái*.

Según Sócrates-Platón los sofistas son maestros en varias cosas sabias, ya sea el arte de hablar hábilmente acerca de cualquier cosa, ya sea la enseñanza del éxito en la vida, tanto en la economía —lo privado— como en la política —lo público. Algunos de esos asuntos pueden solventarse mostrando los secretos del oficio, al igual que ocurre en las otras técnicas, pero la mayor parte de los asuntos sofísticos, es decir, filosóficos, no pueden ser enseñados así porque dependen de la virtud o *areté*. Requieren, por tanto, el ejemplo de quienes la poseen. Esto se desprende ya de los textos fundantes de la ontología madura griega —como digo— con independencia de las doctrinas particulares.

Por otro lado podríamos intentar apartarnos de nuestra, al parecer, constrictiva condición de hombres y mujeres occidentales para tratar de proponer una filosofía cosmopolita en la que la significación de la filosofía no debiera nada especial a nuestros propios maestros. Y sin embargo el más decisivo de ellos, para bien y para mal, el *rabbí* Jesús de Galilea, ha dicho a sus discípulos: vosotros sois la sal de la tierra, vosotros sois la luz del mundo. ¿Puede y/o debe la filosofía de hoy asimilar una instrucción de ese tipo?

No es preciso pensar que los autoproclamados filósofos han de asimilar, para serlo, esa ejemplaridad: ya *a la* griega, ya *a la* cristiana. Por mí, por lo que hace a la filosofía insípida, que la tiren y que la pisen los hombres. Por mí, por lo que hace a la filosofía tenebrosa, que se quede encerrada dentro de sus cacharros. El problema es otro en la medida en que nuestro mundo de comunicación generalizada y de subjetualización de los valores se abre al discurso filosófico mediante dos presencias.

Una es la de la forma de argumentar, la doctrina y la vida de ciertas personas concretas. Y la otra es la presencia difusa del discurso racional en los más diversos *logoi*.

Lo que defiendo en este punto es la primacía de una *reducción común*: si la filosofía es necesariamente ejemplar, a través de ambas presencias lo que se trata de asegurar en cualquier caso no es la santidad del gremio de los filósofos sino la continuidad de la razón en la vida de la gente común. Y aún ahora otra vuelta de tuerca. Asegurada la ejemplaridad argumentativa y la vida racional uno se pregunta si los filósofos pueden eludir su carácter kantiano de ciudadano modelo y de modelo de ciudadano. De sal y luz de la tierra.

Argumentación

Como en tantos asuntos de nuestro tiempo también para éste hay una relectura viva de Aristóteles que nos pone en la vía correcta. La ejemplaridad se impone porque a través de cualquiera de los dos aspectos del principio humano lo decisivo resulta ser la *proaíresis*, la decisión. (Tengo a la vista el Libro VI de la *Ética a Nicómaco*, 1139 b 4-5.) Si el hombre es inteligencia deseante entonces la argumentación, incluso la demostración epistémica, es *de por sí* ejemplar. Es una decisión y ninguna decisión puede dejar de ser ejemplar para otras decisiones y para otros sujetos que deciden. Si el hombre es deseo inteligente entonces todas las cosas, incluso las pocas que son necesarias y eternas, vienen a ser producto de *órexis*, de ese deseo decisor que las convierte en ejemplares de lo que es como es. Si el filósofo —fren-

te al mero retórico— es trasunto fiel del doble principio humano (y parece complicado negar que lo sea) entonces el círculo se cierra: el filósofo es un argumentador ejemplar pero es al mismo tiempo un ejemplo de vida que argumenta. Ésa es su decisión y ésa es su doble maestría.

El pensamiento actual, así en la obra de Ch. Perelman, nos ha enseñado a renovar la filosofía como retórica verdadera revalorizando lo que no se enseña por demostración sino que se aprende por analogía vital, por emulación ejemplar. En realidad eso, y algo más, puede leerse ya en «las dos retóricas» de Aristóteles. Recuerda Perelman que la retórica no trata de la verdad abstracta, categórica o hipotética, sino que trata de conseguir la adhesión del otro como público. Es la definición primera de Aristóteles, la retórica como *téchne* o teoría práctica de la persuasión.

Es esta *retórica 1* la que más contrasta con el naciente mundo de la lógica formal. La silogística construye los modos de la consecuencia necesaria en el razonamiento: son modos de la prueba formal, no empírica, puesto que la corrección de la conclusión es compatible con la falsedad de alguna de las premisas. La persuasión retórica, en cambio, es un tipo de argumentación polivalente que sin rechazar la consecuencia necesaria, o formal, se mueve sobre todo en el campo del *entimema* o argumento probable. La mayor parte de los razonamientos retóricos son de esos dos tipos: o persuaden mediante la expresividad lingüística exaltando ciertos aspectos de lo evidente (o haciendo pasar lo falso por evidente) o construyen entimemas que resaltan la verdad de una solución entre varias posibles. En ese razo-

namiento la ley general de aplicación se crea a partir de indicios y ocurrencias particulares y se aplica después a la solución del caso concreto. Es la lógica de lo verosímil que la teoría denomina hoy *abducción*, por contraste con la mera deducción formal.

Y eso es precisamente lo que liga a la *retórica 1* con la lógica de la vida, puesto que es ese tipo de razonamiento expresivo-verosímil el que funciona en la empiria de la vida cotidiana, desde lo judicial y policíaco hasta lo político, lo moral y lo doméstico. Esa lógica retórica es la que hace creíbles las conclusiones, incluidas las del silogismo «en forma», y por eso Aristóteles llamó bellamente al entimema «el cuerpo de la creencia» (*soma tes písteos*). Lo que el auditorio o público del razonamiento vital pone de sí, por tanto, es en primer lugar la resistencia de su propia argumentación probable ante los desafueros de la inconsecuencia o de la irracionalidad, pero también, y sobre todo, la confianza en quien argumenta, que es la que hace fraguar la creencia racional o ilustrada.

Se dirá que uno puede tal vez prescindir de la confianza en la ejemplaridad, siquiera sea argumentativa, del filósofo retórico y que puede atenerse objetivamente a la retórica filosófica misma. Esto es engañoso en la medida en que es de aplicación, sí, en la solución de «casos concretos», pero no en la del conjunto de casos posibles, es decir, en una cierta idea del mundo y de sus cosas, llámese «vida», «realidad» o como quiera que sea. Ninguna filosofía racional pide una solución de ese «caso de los casos» pero sí pide, en cambio, la confianza en alguna de ellas, confianza que se encarna entonces, necesariamente, en algún maestro, siquiera sea ideal. Cuan-

do uno abandona las doctrinas falsas no lo hace para abrazar otras verdaderas, puesto que esa mala objetividad es justo uno de los disfraces de la metafísica. Las doctrinas las tienen los sujetos, de modo que cuando uno abandona el error y la falsedad es porque retira su confianza a algunos maestros y se la concede a otros. Es posible que uno no encuentre a su alrededor más que gente que merece desconfianza o que por el contrario alumbre en uno mismo la pretensión razonable de ser creído por otros. Ésos son los signos, entonces, de que a uno le ha llegado la hora de pasar de ser discípulo a ser maestro (de momento de sí mismo). No abrazará ya más doctrinas verdaderas sino que las rehará o las inventará.

Si uno permanece en la desconfianza acerca de la solución del «caso de los casos» aún gozará de la buena consideración que merece todo ciudadano práctico y experto en lo suyo. Pero no será ya más filósofo. Si uno promueve su solución, eso mismo significa que se hace sujeto de confianza, pública o virtual, para otros. Se hace ejemplar entre otros ejemplares que ostentan en su discurso el «cuerpo de la creencia». En la medida en que la verdad subjetual es veracidad acerca de lo verosímil (y cuánto más acerca de lo verdadero, en sentido formal y/o empírico) es, al igual que el contenido de la fe propiamente dicha, un objeto de creencia. En contra de algún sedicente socratismo hay que subrayar que lo verdadero no consiste nunca en lo contrario de lo creíble. Más bien: creer se cree ante todo lo verdadero y sólo después se cree también lo inseguro y oscuro, por el testimonio del maestro. Por eso la virtud de la creencia racional no es la fe en lo que no vimos sino la confianza en los otros, en *algunos* otros, lo que restaura una

cierta línea de jerarquía espiritual. En cuanto a la verdad objetiva, esa que se desvela por sí misma y que atañe a lo arcano, sólo cabe espera —como han dicho los maestros de nuestro tiempo— y acaso esperanza.

Frente a todo esto la importancia de la *retórica 2* de Aristóteles parece ser más cognitiva que existencial. Pero, como me apresuro a notar, eso es engañoso. Según el Estagirita la retórica *también* es «la facultad de discernir en cada circunstancia lo admisiblemente creíble». La técnica retórica se dobla sobre sí misma y se convierte en la teoría o ciencia de lo creíble. ¿No estamos aquí ante el primer apunte de lo que habrán de ser las ciencias humanas? En efecto, el contenido de lo humano, por contraste con el contenido de la *epistéme*, no es lo necesario y eterno sino, precisamente, aquello de lo que dictaminamos: es digno de ser creído. El valor de la objetividad, por tanto, no consiste tanto en el mero despliegue de la estructura de las cosas como en la encarnación postulada de la veracidad (del maestro) y de la credibilidad (de las cosas). Así —por la teoría y la argumentación— se construye y se afirma la confianza en él y en ellas.

Estilo

La dualidad *argumentación ejemplar/ejemplaridad vital* debería poder llevarnos más allá de las aporías habituales, puesto que la regla lógica de su coexistencia es la del tipo «A está incluido en B», pero no a la inversa. Una argumentación, mala o buena, forma parte de la vida, pero mi vida, mala o buena, no forma parte de mi argu-

mentación (sí, tal vez, de la de los otros). En resumen: un ejemplo no es una prueba ni un argumento sino un dato para la decisión de uno mismo.

Sólo quienes se consideran a sí mismos incluidos en la clase de los *maître à penser* están en grado de explicarse así: bastante hay con narrar la conducta correcta como para que haya encima que cumplirla. Tienen razón en cuanto que la doctrina correcta es objetiva y los sobrepasa, a ellos y a sus argumentos, pero no la tienen en cuanto que todo maestro tiene que ser sopesado en cuanto posible maestro de vida.

En realidad la maestría de vida o de estilo no tiene que ver en directo con lo que la charlatanería «científica» considera los más altos valores de la verdad especulativa sino que se conecta con las prácticas y con los intereses que hacen proliferar los bienes. El estilo tiene así su propia jerarquía. Tampoco tiene que ver con la coherencia y con la autenticidad, porque esas *aretái* se convierten en vicios cuando hacen proliferar los males. Un buen estilo es compatible con la disfunción obra-vida y con el artificio. Esto es así porque el estilo puede ser considerado como la fase superior y más libre del «talante», ese concepto tan fecundamente teorizado por Aranguren. Si el talante puede ser descrito como el carácter hecho ético, el estilo sería a su vez el talante dinamizado y hecho estético.

Pero de cualquier modo ningún maestro escapa, a la postre, de la mostración de su talante y/o estilo: así lo exige la continuidad de la conducta en la medida en que conforma un tipo propio de «narración». Tan despiezable es la narración-doctrina de un maestro como su narración-vida, pero ésta es más holística que aqué-

lla puesto que como todas las vidas es finita y biográfica. De la misma manera que hay libertad hermenéutica para tomar las argumentaciones sistemáticas *en bloque* o no, según convenga, así también ha de darse la selección de los buenos ejemplos de vida. Pero por el contrario: las doctrinas flotan en el espacio teórico y pueden ser laceradas y reconstruidas mil veces, como un mecano; las vidas de los sujetos, en cambio, pueden ser reinterpretadas de mil maneras, sí, pero siempre en el arco que las limita del orto al ocaso de la existencia mortal.

Ésa es por ahora la medida del sujeto-persona, de suerte que tal medida, limitada por la muerte, redefine de raíz la finitud de las cosas. La dimensión de infinito, por su parte, sólo se plantea seriamente en la vivencia del eterno retorno y del instante vivido *sub specie aeternitatis*, propuesta en la que coinciden, por cierto, dos grandes maestros del hoy, Nietzsche y Wittgenstein. No habiendo, por otra parte, más cielo a la vista empírica que el que nos ofrece la proyección de los valores estéticos se sigue de ahí que la maestría del estilo tiene mucho que ver con la teoría y práctica de la muerte. Henos aquí de nuevo en ese límite de la muerte al que con tanta frecuencia se dirigen los pensamientos de la grey filosófica. Porque, en efecto, el contenido de la enseñanza de la filosofía como actividad vital —si hay alguno— se prueba por lo que se enseña sobre la muerte, que es bifronte: muerte como morir y muerte como matar. Sea con palabras, sea con acciones, sea con ambas cosas, en ello se muestra, por lo tanto, lo que se propone de la contrapartida: es decir, de la vida.

Ciertamente los maestros han hablado y han hecho algo sobre eso, sobre ese *experimentum crucis* (y nunca

mejor dicho). He adelantado ya que estoy pensando en Sócrates, pero también —por supuesto— en Jesucristo. Es inútil, como a veces ha hecho el discurso ilustrado y volteriano, equiparar ambas enseñanzas de muerte como si nosotros pudiéramos en verdad pensar la primera con independencia de la segunda, como si pudiéramos siquiera poner aparte nuestra herencia cristiana y tratar de pensar, como paganos, que ha habido en la historia de la *paideía* un paréntesis desgraciado de superstición y fanatismo que nosotros podemos borrar con la fuerza de la razón. Por el contrario, nuestro tiempo nos brinda una preciosa ocasión que hay que aprovechar para ser fieles, de una forma u otra, a la filosofía: la de distanciarnos a la vez de las enseñanzas de vida (y de muerte) de Sócrates y de Jesús. En unas no todo es iluminador y cálido, en las otras no todo es tremebundo y negativo.

Esto es así y esto conviene por varias razones filosóficas. En primer lugar porque la ilustración moderna constituye —como se ha establecido por algunos— una herejía de la esencia del cristianismo, y no su negación. De ahí que las referencias a la moral de la ilustración griega sean siempre y necesariamente irónicas y, en el fondo, polémicas en contra de la moral cristiana. No hay restauración posible de una supuesta moral griega en un mundo dominado por los valores cristianos, ortodoxos o heterodoxos. Desde una visión global-mundial del pensamiento, el mismo ateísmo, racionalista o nietzscheano, aparece como una pequeña desviación funcional del gran complejo ideológico cristiano-científico, no como su refutación. Se comprende el motivo filosófico: en la época de la imagen del mundo como representación (Hei-

degger) tanto da la metafísica cristiana como la metafísica ilustrada, tanto da la muerte de Sócrates como la de Jesús. Ambas nos colocan ante «el joyel de los tesoros» que es la muerte.

¿Pero por qué habría de ser la muerte tan ejemplar? ¿No es un pensamiento, ése, demasiado necrófilo? No, en absoluto, si nos guiamos por el *lugar* preciso: el párrafo 50 de *Ser y Tiempo*. Cuando Heidegger trata de diseñar la estructura ontológico-existenciaria de la muerte no se refiere en particular a la cesación biológica de la vida personal sino a la condición, la «señalada inminencia», por la que el *Daisen* se concibe como abierto para sí mismo. La fórmula heideggeriana es bien conocida y es, por lo demás, común a todo pensar existencial: «La muerte es la posibilidad de la radical imposibilidad de existir» (*Daseinsunmöglichkeit*).[1] Sobre esa fórmula o sobre otras equivalentes podríamos construir el siguiente apólogo:

> Una tarde el Maestro se dirigió a sus discípulos con estas palabras: «Queridos amigos, los científicos más influyentes me han comunicado que tras un duro trabajo está a punto la droga de la vida y que los dirigentes mundiales preparan ya las leyes y los medios que permitirán en breve administrarla a la totalidad de la población mundial. Por consiguiente ya nadie morirá sino que los enfermos curarán, los ancianos rejuvenecerán y los niños alcanzarán una perpetua edad madura. Conviviremos por siempre aquí, a nuestro arbitrio, o en nuestras colonias planetarias». Entonces el más joven de

1. Heidegger, M., *Ser y tiempo* (1926), Trotta, Madrid, 2003, trad. J. Rivera, pág. 271.

> los oyentes preguntó: «Maestro, ¿qué será entonces el hombre, si no es ya más un ser-para-la-muerte?». Y el Maestro respondió: «Sigue siéndolo, así que no os desentendáis de la cura: la sola posibilidad de la muerte consiste en que no somos los otros, de modo que la mera otredad la vivimos como una falta y como un dolor y la llamamos de muchas maneras: injusticia, desilusión, envidia, angustia, dolor. En esa carga común cosiste por siempre la muerte de la humanidad».

Ya sé que la respuesta de ese maestro no es muy griega porque supone que estamos condenados no sólo a la libertad sino también a la igualdad y a la fraternidad, lo que contra toda apariencia y herejía ilustrada es más cristiano que otra cosa. Pero tampoco es del todo cristiana porque obviamente no profesa una temporalidad escatológica en la que poner la esperanza de la salvación y glorificación de la finitud. Y sin embargo ése es el punto: el verdadero maestro de vida, o mejor, del estilo, debe enseñar o mostrar, o ambas cosas, alguna vía hacia esa salvación y esa glorificación.

La muerte de Sócrates

Se trata de la muerte de Sócrates, de la injusta condena que lleva a la muerte al maestro, a Sócrates. Y sin embargo Sócrates ha dicho, en ese trance (al menos el Sócrates platónico): «Yo no he sido jamás maestro de nadie».

Empecemos por ahí. Sócrates ha sido siempre un *amateur*, no ha cobrado por su diálogo y se ha ofrecido como interlocutor siempre, «tanto al pobre como al rico». Pero precisamente por eso muchos se han considerado

sus discípulos. No vale aducir que se ha apartado de los comprometidos y peligrosos cargos públicos con el fin de preservar la vida. Si uno habla públicamente con la pretensión de discernir entre los sabios de verdad y los falsos ya está en la vida pública.

Por otra parte, el caso de León el Salaminio que Sócrates saca a relucir como muestra de su buen comportamiento cívico deja bastante que desear. Bien está reivindicar el patriotismo que lleva al filósofo a tomar las armas en defensa de la ciudad. Pero cuando la tiranía de los Treinta le complica en un comando, «junto con otros cuatro», con la orden de dirigirse a Salamina y secuestrar a León para eliminarle no parece lo más gallardo irse a casa y permitir que semejante misión se culmine con éxito. De alguien que dice que la muerte «le importa un bledo» porque su preocupación principal es la de «no realizar nada injusto e impío» se esperaría algún plan más efectivo para defender al pobre León. Además Sócrates es demasiado irónico en su empeño de que sólo sabe que no sabe nada. En realidad hay al menos dos cosas que dice saber: la doctrina de las Ideas perfectas y separadas y la doctrina semirreligiosa de que la venganza es mala y de que no se debe devolver mal por mal ni ser injusto con el que es injusto. La primera es nebulosamente especulativa y la segunda escandalosamente innovadora. Ambas habrán de tener en las épocas siguientes, no obstante, su decantación histórica. Mientras tanto el acierto supremo del maestro *malgré lui* —muy por encima de sus defectos— residirá por los siglos en el buen planteamiento de su propia muerte voluntaria.

El principal equívoco que aún subsiste sobre ese episodio es la odiosa suposición de que la muerte de Sócra-

tes es una prueba en contra de la democracia. Todavía en nuestro entorno resuena de vez en cuando la voz indignada de quien se quiere singularizar así: ¡qué va a exigirme a mí la democracia, ese sistema que condenó a Sócrates! (Lo que recuerda sin remedio el chiste de la francesita, *au-pair* en Londres, a la que la señora despide: «ustedes quemaron a Juana de Arco, ustedes desterraron a Napoleón, y ahora usted me despide a mí».) Sin embargo la actitud de Sócrates es muy otra, según va poniéndose de relieve en los últimos discursos de la *Apología* y en el *Critón*, nuestras fuentes platónicas. De hecho Sócrates se deja morir por una decisión personal —viejo como se ve y protegida su familia por los poderosos amigos— en la que pesa sobre todo el deseo de cumplir las leyes de su ciudad, justas y benéficas aún cuando hayan servido para condenarle a él por una desgraciada combinación del odio de sus enemigos con la estupidez de las masas. Jamás pone Sócrates en cuestión el derecho de la *isonomía* de los ciudadanos a dictar leyes y a votar sentencias. En contra de la corrección dórica y proespartana que su discípulo y apologeta Platón tratará de proponer, Sócrates se mantiene fiel a la libertad de Atenas, su patria. No niega que otros tengan buenas leyes también, incluidos los lacedemonios y los cretenses, pero él se debe a la piedad y el agradecimiento para con su ciudad, de la que se ha alejado durante su vida menos que los lisiados e impedidos, excepto a la hora de servir como hoplita en las batallas. No puede renunciar ahora a sus argumentos justos, no puede escaparse a la animada Tesalia a ejercer de exiliado famoso, cosa por lo demás factible y comprensible. Debe de permanecer y morir con dignidad para que todo el mundo refle-

xione sobre su enseñanza: que es bienaventurado quien, siendo virtuoso, emplea su vida en conversar y pensar sobre la virtud. No, no es afección por la democracia lo que le falta a Sócrates, le sobran, si acaso, escrúpulos patrióticos.

No es de esperar que Sócrates aprobara, por lo que vemos, la República Ideal de su discípulo. Mejor en todo caso que pululen en democracia los sicofantes, odiados y despreciados, que no que los filósofos se conviertan en sicofantes soberanos. Conviene en este punto, no obstante, ajustar cuentas con la estupidez de la mayoría. El reproche de Sócrates (y de Critón) a la mayoría es cierto y unánime: muchas veces un solo hombre sabe lo que es justo y la mayoría no; la mayoría es incapaz de hacer sensato a un insensato y en cambio actúa más bien como la casualidad le dicta. La reducción común que la democracia moderna ha hecho sobre esto consiste precisamente en tecnificar las decisiones con el fin de que la casualidad tienda a cero. Una decisión libre, por tanto, es aquella en la que la victoria de la mayoría se construye para un período limitado y preestablecido mediante la atención a los intereses de esa mayoría, pero también y al mismo tiempo mediante la atención a los intereses de la minoría mayoritaria resultante, sin los cuales ni siquiera la mayoría victoriosa se habría podido constituir.

En fin, no vamos a pedirle a Sócrates la conciencia de tales anacronismos, pero lo cierto es que apenas se defiende de las acusaciones porque se reserva, cara a sí mismo, un argumento supremo a favor de la aceptación de la sentencia. En un momento dado afirma ser creyente en los dioses y mejor que cualquiera. (No entra en la acusación pintoresca, pero más grave de lo que parece, de

que enseña a defender y hacer triunfar el argumento más débil —ésa es su manera de «corromper» a los jóvenes. Una pena, porque nos habría gustado a muchos oír una defensa socrática y testamentaria del argumento más débil: si bien la filosofía enseña sobre todo a amar el argumento más fuerte también enseña, obviamente, a fortalecer a la parte menos evidente y más crítica, lo que no gusta a la inercia del poder.) Pero el pensamiento supremo que lleva a Sócrates a una muerte aceptada —y que vale desde luego para todo acaecer de la vida que nos pone ante la imposibilidad de otras posibilidades, sobre todo si lleva la marca del dolor— es que él no sabe si la muerte que le amenaza es para él un bien o un mal. Nadie lo sabe, de modo que el supuesto social de que la muerte sea un mal ha de ser compensado con la suposición personalizada de que tal vez sea un bien después de todo.

Claro que el *mysterium tremendum* puede resolverse en falso dando el salto hacia la creencia en una voluntad divina y providencial. Esa solución, como es bien conocido, se generalizará en la filosofía cristiana a costa de disolver el misterio en una metafísica neoplatónica. Pero si uno se atiene a lo que le dicta su propio *daimon* —así lo hacía Sócrates— el misterio continúa, de suerte que la providencia que ajusta las cuentas para que las cosas se paguen unas a otras su *adikía* (según la fórmula presocrática) puede ser jubilada con ventaja a favor de una serenidad ante la muerte y el dolor que nace de la confianza. De la confianza, que a todos les es dable de que la muerte sirva para algo bueno, tal vez.

Esa apelación a la confianza se refuerza mucho si consideramos la que tiene todas las trazas de ser la reivindicación principal y la única queja sustantiva de la

autodefensa de Sócrates. El maestro no se lamenta de que la democracia funcione mal, ni deplora la violencia del Estado ni se irrita porque la gente no acabe de aprenderse la teoría de las Ideas. Lo que le fastidia, juntamente con la injusticia, es la desobediencia. Lo que le encocora es la confusión de la isonomía con el cinismo por parte de aquellos que siendo los peores se niegan a reconocer y seguir a los mejores. Por un lado Sócrates se sabe sabio, por una vez, porque, desconociendo muchas cosas del Hades, no tiene inconveniente en reconocer su ignorancia al respecto y dejar estar al misterio. Además y ante todo Sócrates sí sabe otra cosa que le urge afirmar: «Pero sí sé que es malo y vergonzoso cometer injusticia y desobedecer al que es mejor, sea dios u hombre».[2] La isonomía política, por tanto, que es formalmente simétrica, no ha de cancelar las relaciones asimétricas de la jerarquía espiritual, entre ellas la maestría.

La relación maestro-discípulo es la forma formalizada de la confianza (y de la obediencia) que tiene su reducción común en la confianza general hacia aquellos que consideramos mejores. La culpa de Atenas al condenar a Sócrates fue ésa antes que nada, la de dejarse llevar por la especiosa conquista de que todos somos iguales... Iguales que los peores.

Cabe traer aquí la reflexión de Nietzsche, que acude a este punto: la marca de la virtud o *areté* de los mejores, la virtud aristocrática por excelencia, es la obediencia. Y con ella, la confianza.

2. *Apología*, 29 b.

Hay una cosa clara en la ejemplaridad de la muerte aceptada de Sócrates: no se propone con ella probar nada (ni mucho menos la doctrina de las Ideas) sino mostrar unos ciertos valores necesarios para el individuo en todo tiempo y lugar. En realidad ése es el mismo caso de la muerte de Jesús (aunque los valores exhibidos sean algo diferentes y progresivos respecto a los socráticos). Sin embargo resulta evidente a estas alturas que la muerte de Cristo ha sido utilizada secundariamente como prueba de una determinada aunque evolutiva doctrina metafísica, la cual habría sido elaborada como *religio* mediante el cristianismo de la resurrección: «si Cristo no ha resucitado vana es nuestra fe». Este diagnóstico ha sido bien establecido en lo esencial, incluso desde el punto de vista filológico, por el propio Nietzsche, sobre lo que volveremos en este ensayo.

Hay ahí enredadas, no obstante, tres hebras, al menos, que la filosofía debe separar: una es la suerte histórica del cristianismo, otra, su versión ambivalente de la violencia y del martirio, y otra, el magisterio de Cristo.

Que la vida haya de ponerse bajo la condición de una doctrina —con licencia, por así decir, para matar y para morir— es el supuesto metafísico mismo, tan criticado ya por todo el pensamiento debilista. Pero al mismo tiempo también sigue siendo filosófico afirmar que la vida no está por encima de todo, puesto que el sujeto puede enfrentarse a la muerte, a la suya propia o a la de otros, con legítima racionalidad. Esta suposición introduce desde luego una filosofía de la violencia que se nos escapa del presente discurso, pero contiene también una

derivación —menos comprometida, por fortuna— para la filosofía de la confianza. Esa deriva consiste en que el ejemplo de la buena muerte es singular e intransferible (no es aplicación de una regla general) y que como producto de una decisión personal no exigible nos invita a evaluar a fondo nuestros propios criterios valorativos generales.

Evocamos románticamente (así lo hace Dilthey) el momento en que Giordano Bruno aparta la cabeza con desprecio cuando sus verdugos le dan a besar el crucifijo. Pero no cabe admitir que el sacrificio de Bruno sea la demostración de la doctrina de la multiplicidad de los mundos, lo que sería mimético de la posición del adversario inquisitorial. Sino sólo si acaso que su heroico y obstinado furor nos muestra cómo colaboró su decisión de muerte en la conquista de la libertad de pensamiento. En cuanto a la decisión de Galileo, también legítima, no tiene nada que ver con el asunto científico del heliocentrismo, una teoría falsa y pasajera como tantas. Si él se retracta ante la visión de los instrumentos de tortura no es porque no le importe la libertad de pensamiento sino porque le importa más la fidelidad a los criterios de su Iglesia, encargada de administrar el alcance del escándalo y de cuidar de la tranquilidad de las almas. Si queremos aducir cobardía en Galileo podremos simétricamente aducir soberbia en Bruno.

En todo caso la posición de la muerte como extremo de la acción interruptiva nos reconduce a nuestra propia evaluación de la vida. La muerte como maestra de vida se encarna en las muertes elegidas de los maestros, y ellas nos instruyen acerca de nuestras propias decisiones existenciales. Toda virtud vital y toda muerte virtuosa a

nuestro alrededor nos aleccionan. Pero las del maestro van unidas además a la superioridad de su palabra, no como prueba sino como ejemplo que dona confianza.

Hay ahí un núcleo de cuestiones que Nietzsche consumó a su manera en el trámite crítico, pero que no quiso o no pudo pensar en el tramo positivo. Me refiero a enseñanzas sobre la violencia que se derivan de la significación telúrica y tradicional de la muerte de Jesús en la medida en que la consideremos, en parte, continuidad de los misterios antiguos del sacrificio y del holocausto. Esas enseñanzas han sido asumidas por muchos con una exigencia de terribilidad que nada tiene que envidiar en ese aspecto a la terrible doctrina del eterno retorno. Simone Weil las resumía así: no admires el poder, no detestes al enemigo y no desprecies a los que sufren. Digamos que ese avance sobre la conciencia socrática no sólo es compatible con la voluntad de poder sino que es una de sus expresiones más genuinas.[3]

Contra la fórmula moderna que supedita el ejercicio de la voluntad al cumplimiento de un pensamiento «fuerte» la recuperación necesaria de la caridad introduce otro poderío: pensamiento débil sí, pero voluntad fuerte. Una vez que el pensamiento se nos aparece desnudo de metafísica, la experiencia de la vida nos convoca a acudir al remedio de esa suma total de acción interruptiva que es la muerte. Ante las manifestaciones de decaimiento de la vida —la desgracia, la pesadumbre, la otredad mis-

3. Fuentes, C., «El abrazo de las culturas», en El País, viernes 25 de noviembre de 1994. El discurso del escritor mexicano en el marco de los premios Príncipe de Asturias —del que tomo mi cita de Simone Weil— es un buen indicador de la reorientación del pensamiento «planetario» o mundial.

ma— no cabe refugiarse en la diamantina *areté* griega de la valentía estamental. Lo empírico es justamente saber adoptar también las virtudes populares de la paciencia, la humildad y la solidaridad.

Si no me equivoco, algo de todo esto es lo que percibía Agustín de Hipona cuando se vio impelido —tanto por su antipático carácter como por su soberana inteligencia— a dar el paso hacia una filosofía cristiana. Su opción única nos aterra más porque la comparamos con nuestra venturosa posibilidad de pluralismo. Pero lo cierto es que Agustín de Hipona percibe la inanidad de la teoría, la que sea, en comparación con la confianza en el Maestro. Nadie llegará a ser sujeto pleno en un mundo de masas, no escindido entre los *áristoi* y el pueblo esclavo, si no se compara interiormente con el maestro ideal. No es que la desigualdad empírica y que la muerte desaparezcan sino que la igualdad y la vida de todos van a ser conmensuradas por el Maestro de Vida ante el cual todos somos iguales.

De ahí el asombroso texto del *De Magistro* en el que se mezclan las viejas enseñanzas del *trivium*, una retórica y una semiótica, con el desvelamiento del «hombre interior». Ese sujeto interior jamás soportará ya otro contraste que no sea el de un Sujeto Absoluto, figurado bajo el nombre teológico de Cristo, que, sin embargo, es a su vez un hombre y un amigo. Se subraya así el componente más bien reflexivo que didascálico del lenguaje, se apela a la disposición y a la espera meditativas más que al puro aprendizaje como vías de la plenificación espiritual. «Razón es muy verdadera, y con mucha verdad se dice, que nosotros, cuando se articulan las palabras, sabemos qué significan o no lo sabemos: si lo primero, más

que aprender, recordamos; si no lo sabemos, ni siquiera recordamos, se nos incita a buscar su significado».[4]

Podríamos concluir que la aportación de San Agustín consiste, más allá de sus connotaciones teológicas, en desfundamentar el magisterio de argumentación en favor del magisterio de vida, proyectando dentro de nosotros al Maestro Ideal. Pero la recuperación del agustinismo se prolonga en otro aspecto, puesto que la bienaventuranza y el conocimiento consisten en conocer y amar a una persona, el Maestro de Vida y Verdad, que obvia y necesariamente no somos nosotros mismos. La conclusión es ahora muy clara: no se trata ya de no desobedecer a quien es mejor que nosotros sino de poner la sabiduría en amarle. En palabras cristianas lo expresa así Adeodato, el hijo de Agustín, al final del diálogo *De Magistro*:

> Yo he aprendido con la incitación de tus palabras, que las palabras no hacen otra cosa que incitar al hombre a que aprenda, y que, sea cualquiera el pensamiento de quien habla, muy poco puede aparecer a través del lenguaje. Por otra parte, si hay algo de verdadero, sólo puede enseñarlo aquel que, cuando exteriormente hablaba, nos advirtió que él habita dentro de nosotros. A quien ya, con su ayuda, tanto más ardientemente amaré cuanto más aprovecho en el estudio.[5]

4. San Agustín, «El maestro» en *Obras filosóficas*, vol. III, BAC, Madrid, 1971, págs. 573-669.
5. Ibidem.

Cuando decimos que la filosofía es confianza, cuando matizamos que la filosofía «en el fondo» es/consiste en un confiar en otro, ¿no estamos mediando ya en una cierta concepción dual de la filosofía? Esa concepción acompaña al discurso crítico-racional desde su origen griego pero posee en cada época, como es lógico, su propia formulación.

En nuestra época la ha reformulado con especial rotundidad el filósofo norteamericano Richard Rorty: hay una filosofía constructiva o sistemática y hay una filosofía edificante. La filosofía constructiva puede ser descrita, a nuestros efectos, como aquella que se concibe decididamente como una especie de teoría del conocimiento verdadero, mientras que la filosofía edificante —propio es de su tradición— se nos presenta siempre afectada de una cierta ambigüedad: ¿consiste en sostener que es inútil negar el carácter moralizante de la filosofía o consiste también o más bien en concebirla como práctica de vida verdadera (buena)? En realidad da un poco igual una vez que hayamos asumido el «primado de la razón práctica» —por decirlo con palabras kantianas y modernas— en cuanto heredero correcto de una cierta filosofía perenne. Como sabemos, el primado no indica la mera condición por la que los argumentos son necesariamente prácticos (para la vida y *nominatim* para la vida moral) sino que postula que los argumentos filosóficos son una práctica y, por ende, son ejemplares. Por si eso no era claro y distinto para cierto sedicente cartesianismo, el nacimiento de la estética moderna más académica vino a acentuar esa practicidad. La *scientia*

cognitionis sensitivae de Baumgarten (1750) no postulaba tanto a favor de una ciencia acerca del conocimiento sensible como a favor de un perfeccionamiento de la sensibilidad.

Eso encaja con la ejemplaridad filosófica en la medida en que hay dos clases de ejemplaridad en razón de sus pretensiones: una es la ejemplaridad técnica, que incluye desde luego el cómo y el estilo de la argumentación, y otra es la ejemplaridad moral. Ciertamente el maestro de retórica, quien nos educa el gusto o quien nos enseña a conducir un automóvil son más pedagogos mientras que el maestro de metafísica, que en cuanto tal sólo argumenta y produce discurso, parece colocarnos no ante él sino ante la verdad misma. Pero en ambos casos, el de la ejemplaridad moral por supuesto pero también el de la ejemplaridad técnica y/o argumentativa, no hay ejemplo sin maestría.

Hay un matiz, sin embargo, importante que justifica la probable recurrencia en nuestra cultura de una distinción como la citada de Rorty. Nuestra cultura se separa de aquella pedagogía personal de «chandalas», como decía Nietzsche, que exigen adhesión conjunta a la palabra del maestro sobre lo que es pertinente y a la conducta total del maestro: el camino de perfección, y en su caso de salvación, consistirían en eso: en una entrega *en cuerpo y alma*.

La vía, en cambio, del racionalismo filosófico, ¿no ha consistido en abrir un espacio libre donde la palabra no es sólo verbo e instrucción salvíficas sino también crítica argumentativa que apunta a algún lugar que cae más allá de la maestría vigente? Ése sería el sentido del lema clásico: *amicus Plato, magis amica veritas*. No

hay inconveniente en volver a subrayar hoy ese componente objetivo de la ejemplaridad argumentativa, puesto que su objetividad no consiste ya más en una presencia aprehendida de sentido sino justamente en un sentido que escapa a toda subjetividad, incluida la del «nuevo» maestro de verdad, y que permanece flotante, al menos en parte, entre el arcano y el inconsciente.

Este punto de vista nos permite también acercarnos a la figura del Maestro por excelencia con una hermenéutica menos urgente, quirúrgica y turbada que la del Nietzsche de *El anticristo*. Según la enseñanza cristiana Jesús es Maestro porque ha dicho: «Yo soy el Camino, la Verdad y la Vida». Es decir, yo soy el método, la argumentación y el ejemplo. Pero de la misma manera que sólo podemos librar a Nietzsche, al menos en parte, de sus exabruptos y desenfoques históricos varios colocándolos en la perspectiva de sus propuestas ontológicas —eterno retorno, ultra-hombre, voluntad de poder— así procedemos también con la figura de Jesús. No dudamos de que haya una posible exégesis arcana y aún no revelada de sus palabras puesto que más que ser guardián del arcano y del secreto (aceptar eso *es* la *fe* cristiana) el mismo Jesús es más bien —como todos y en una perspectiva mundial— servidor del secreto y del arcano.

Pero de momento puede decirse que la significación de su doctrina, en este punto, está más o menos así: yo soy el Maestro porque *para* obtener la bienaventuranza es preciso adherirse a mis palabras y a mi persona al mismo tiempo.

Respuesta del filósofo Nietzsche: bien estaría si la promesa de bienaventuranza, sea cual sea su referencia, valiera para instaurar una especie de «movimiento

budista de paz, para una efectiva, *no* meramente prometida, *felicidad en la tierra*».[6] Pero según Nietzsche habría ocurrido otra cosa: «en el fondo no ha habido más que *un* cristiano, ése murió en la cruz. El "evangelio" *murió* en la cruz».[7] Después de eso, con los restos de la propuesta de bienaventuranza y con «la *mentira* del Jesús resucitado»[8] Pablo de Tarso se habría encargado, según Nietzsche, de proceder a una restauración en toda regla de una especie de platonismo (la otra vida, superior y eterna) y a la forja de un nuevo y formidable poder sacerdotal.

Respuesta de la filosofía, más moderada o menos furibundamente volteriana: dejemos en paz por ahora la evaluación de la verdad metafísica y de los logros históricos del cristianismo pero centrémonos en la figura del Maestro. Nadie, ni siquiera Jesús, puede pretender ser seguido a causa de su palabra de verdad y de su ejemplo de vida *conjuntamente*. El modo de la reducción común y mundial y el empirismo radical que gastamos *qua* filósofos nos lleva a establecer que la unión en una persona de una teoría verdadera y benéfica con un comportamiento bueno (consecuente o no con dicha teoría) es una casualidad mirífica aunque no infrecuente. Es una casualidad o acontecimiento ciertamente ejemplar pero no representa el modelo necesario de la maestría y de la ejemplaridad. La razón es ya antigua aunque la polé-

6. Nietzsche, F., *El anticristo*, Alianza, Madrid, 1974, trad. A. Sánchez, págs. 39, 42, 69 y 73. Véase la carta enviada a Overbeck desde Niza el 31 de marzo de 1885. Las andanadas contra San Agustín son tan lógicas como comprensibles. Cf. en Colli- Montinari, dtv/de Gruyter, Múnich, Berlín, Nueva York, 1988, Band 6, págs. 165-255.
7. Ibidem.
8. Ibidem.

mica ha de renovarse, sin duda, como tantas otras, en las distintas épocas de la historia y del ser: mírese por donde se mire una cosa es la virtud y otra cosa es el saber. Una cosa es el bien y otra cosa es la verdad, que sólo coinciden felizmente y casualmente en alguna vida o en algún fragmento de vida o en un cierto de tipo de experiencia estética.

En cuanto al resto hemos de guardarnos de seguir al peor Sócrates —aquel que afirma que la virtud es un saber y que nadie puede hacer conscientemente el mal— y al Jesús menos recomendable: aquel que predica que el único saber de verdad es salvar el alma. Por el contrario: en la medida en que el mal existe y uno se guarda de él, en esa medida uno se legitima y su alma se justifica. Eso es algo que ocurre en la vida y que les sucede a las personas en su vida.[9] La verdad, en cambio, está en otro plano —a veces superior, a veces inferior, según criterios—, pero siempre en *otro nivel* en el que no hay justificación, ni legitimación, ni realización, ni «superación» de la vida, sino espera solamente y acaso esperanza. ¿No es

9. Valcárcel, A., *Del miedo a la igualdad*, Crítica, Barcelona, 1993. La doctrina de que nadie hace el mal conscientemente no es compartida por Platón, para quien los grupos de justos e injustos están claros. Pero éste la enfatiza para ser veraz respecto a la enseñanza de Sócrates: la acción común y colectiva se arruina tanto si uno, en cuanto ciudadano, ignora el bien por sí mismo como si es la estupidez de la mayoría lo que le impide acceder al conocimiento del bien. En cualquier caso la igualdad procedería del conocimiento del bien, lo que es una doctrina verdaderamente democrática. Ya no está tan claro que ese conocimiento del bien sea la base de la acción colectiva justa. (Sobre esa base, por ejemplo, Platón propuso una política típicamente antidemocrática y expresamente desigualitaria). El lugar clásico para esto es el libro de Karl Popper (1945), *La sociedad abierta y sus enemigos*, Paidós, Buenos Aires, 1957.

ese recorrido de los dos niveles el que nos saca del vitalismo vulgar? (Puede que una de las importancias del raciovitalismo de Ortega y Gasset resida ahí: en la enseñanza de ese recorrido.)

Postulemos, por tanto, la confianza. Al igual que las relaciones maestro/discípulo no son sólo psicológicas, así ocurre con las relaciones humanas en general: para ser buenas no deben agotarse en un juego interno de fidelidades (que incluye el supuesto de la mutua intención recta) sino que deben permanecer abiertas también a la escucha común de lo objetivo, en lo que consiste, más bien, la confianza.

La amistad

Esa escucha no cancela desde luego la asimetría humana, de la que —al igual que la paternidad— es muestra la relación del discípulo con el maestro. Pero hay otra virtud que incluye la confianza y que es, sin embargo, formalmente simétrica: es la amistad. Y por la amistad se verifica la *reductio communis* de que, si no los filósofos, al menos la filosofía debe ser hoy sal de la tierra. Uno o una, cualquiera, no es hoy filósofo en cuanto mero ciudadano racional, como en tiempos de Kant, sino más y mejor en cuanto amigo. El amigo no es un colega, ni un correligionario, ni un compinche, de la misma manera que el discípulo no es ni un catecúmeno, ni un servidor ni un sectario. La amistad filosófica no juzga al amigo, le comprende y le ayuda pero no consiente la injusticia, ni para con él ni la de él. En la camaradería, en la simpatía, en la afinidad o apoyo mutuo, en el *affidamento*

feminista, en todas esas formas de amistad la jerarquía espiritual se mantiene al igual que en la relación del discípulo con el maestro: unos son más dignos de confianza que otros porque encarnan mejor la verdad de la vida.

Pero la asimetría de la confianza, con todo, se atempera siempre con la simetría de la amistad. Incluso en la amistad erótica, la que conforma el amor propiamente dicho, ocurre que la mutua concesión de la superioridad espiritual, por la que se distingue de las otras formas de la amistad, es la medida de la confianza.

CAPÍTULO III

Disminución y dualidad. La Estética del siglo XXI

La deriva del espacio ontológico

Si tuviera que hacer una observación preliminar y preparatoria de lo que me gustaría decir ahora, sería ésta: que después de treinta y cinco años de recepción normalizada en España del curso completo de las escuelas filosóficas ya es posible e incluso conveniente la plena incorporación a las corrientes internacionales, pero sin renunciar a la creación de temas o tópicos de debate que pudieran ser más propios de la cultura hispana. En esa línea quisiera colocar mi intento, el cual, sin que yo pueda sin embargo adivinar los resultados, se inscribe al menos en el necesario tributo al pensamiento que recapitula el final de siglo y de milenio.

¿Por qué creo que hay una deriva en el espacio ontológico hacia las ideas de disminución y de dualidad que estaría correlacionada con el predominio del pensamiento estético? ¿Cómo es esa dinámica según la cual si el espacio ontológico se achica y disminuye hay que restaurar alguna especie de pensamiento dual que no sea, por supuesto, dualista? ¿Cuál se sabe que sea el papel del

arte y de la estética en esa dinámica y cuál se prevé que llegará a ser en el presente siglo? Intentaré contestar a esas cuestiones pero siempre dentro de una visión que pretende ser una panorámica previa más que una construcción analítica de detalle.

En primer lugar la idea misma de «espacio ontológico» nos pone ya, de repente, en medio de las grandes alternativas filosóficas a las que hemos sido arrastrados: tal espacio no es sólo lingüístico o sólo naturalista, sino que es histórico, es decir, se nos ha traditado como una «proveniencia» más de las que nos conforman. Para hablar francamente, estas precisiones —digamos epistemológicas— serían ociosas o impertinentes si no fuera porque la filosofía en cuanto práctica se ve abocada a ofrecer una imagen verdadera del mundo, sobre todo en el desafío con el que vamos a enfrentarnos, que consiste en sostener nuestra imagen del mundo —digamos judeocristiana— frente a las demás cosmovisiones y en la pretensión, además, de sostener de una forma u otra un discurso global o filosofía mundial en la cual el conocimiento —como dice una fórmula feliz de Jacobo Muñoz— sea una «creencia verdadera justificada» y no sólo una «creencia socialmente compartida». Esa urgencia es la que nos impele a saltar un poco por encima de los límites de las escuelas. ¿Que hay quien afirma que no hay más ontología que la que se construye desde coordenadas lógico-lingüísticas? Bien, de acuerdo, ¿qué otra alternativa cabe siendo ése un punto de llegada crítico tanto de la filosofía del lenguaje como de la hermenéutica? Me gustaría recordar aquí una fórmula indudable de uno de mis maestros, Emilio Lledó: «La dialéctica de lo pensado se objetiva en la lógica de lo

dicho».[1] Pertenece a un texto temprano (1970) y más próximo por tanto al momento en el que Lledó estudia en Heidelberg la hermenéutica de H.-G. Gadamer. Fue esa filiación la que hizo que Lledó tuviera que insistir entonces en el carácter cultural e histórico del significado, frente a una analítica más estricta que sólo considera el «sentido» como aspecto de la «cosa» o de la referencia del lenguaje (es el esquema del lógico y matemático G. Frege). Frente a eso Lledó hablaba con razón de una «cosificación semántica, como un modo singular de objetividad».[2] Sigo citando: «Con esta solidificación de la alusividad, el lenguaje consigue así rellenar el hueco de la cosa ausente o inexistente».[3] Bien explicado, puesto que la «cosificación semántica», además, «no es un mero logro formal o estructural, sino un logro del lenguaje como expresión de la conciencia que se constituye en su relación con el mundo».[4] Añádase, por tanto, a favor de la hermenéutica, el necesario carácter histórico de las coordenadas lógico-lingüísticas, aunque sólo sea por el hecho mínimo de que el sentido acumulado de la razón en épocas que no son el aquí-ahora presiona de varias maneras sobre el presente.

En cuanto a una concepción naturalista o cientifista del espacio ontológico conviene también tomar distancias: de un lado lo que no puede ser es que pretenda hurtarse al inexorable círculo hermenéutico nada menos que el entero corpus de la ciencia positiva, como si dijé-

1. Lledó, E., *Filosofía y lenguaje*, Ariel, Barcelona, 1970, págs. 133ss.
2. Ibidem.
3. Ibidem.
4. Ibidem.

ramos: «bueno, el punto final de la ontología es la reducción científica, la cual consiste en que, en efecto, la naturaleza así reconstruida no significa nada». Por el contrario, no parece razonable negar que la pregunta por el sentido afecta a las proposiciones y a los artefactos de la ciencia moderna no menos que a las obras de arte o a las instituciones jurídicas, pongamos por caso. Sin embargo también en esto podemos y debemos hacer un esfuerzo de acercamiento a lo que hoy se llama «naturalización»: en efecto, nuestros instrumentos epistemológicos, nuestros artefactos artísticos, nuestras instituciones político-jurídicas no han de ser colocadas forzosamente en un plano lógico que, por así decir, pretendiera traspasar los límites del hecho complejo básico que constituye el tema nuclear del discurso naturalista: la evolución.

En alguna parte he escrito esto, que la Evolución (del Universo físico, de la vida, y de la historia humana) es el Gran Relato que nuestra civilización ilustrada ha ido generando. Lo que nosotros narramos es esa Gran Historia y aunque nosotros mismos nos prohibamos absolutizarla en virtud de nuestros propios postulados de autolimitación no veo manera de que podamos renunciar a ofrecer ese relato en el gran Mercado del Mundo, de una manera similar, si bien ampliada, a la que Richard Rorty expresaba en su admirable libro *La filosofía y el espejo de la naturaleza*: el compromiso con la ciencia galileana no es del tipo «naturalista» de quien acepta una supuesta necesidad indudable sino del tipo hermenéutico de quien milita en la causa mejor... a la vista de las ofertas de la competencia.

Rasgos de la disminución

Y con estas precisiones ya hemos ido concretando un primer rasgo de la Disminución: el espacio ontológico ha venido a coincidir por primera vez con el espacio cosmológico, de suerte que por encima del universo físico la filosofía no se reserva más territorio que el del sentido y el de la acción: y eso porque son —en parte— de los hombres (son subjetuales) y en parte, en cuanto deriva infinitesimal, objetivos. Y es que un efecto de la disminución es que el espacio ontológico se aligera y se suaviza también, indicando con tales metáforas que las relaciones personales —por señalar un caso— se reconducen más fácilmente, en general, hacia la comunicación pero no de un modo constrictivo que sería incompatible con el carácter paradójico y sólo translúcido —para nada transparente— de muchas relaciones auténticas. Asimismo la descripción científica del mundo físico es verdadera en un sentido muy genuino —con toda su maravillosa variedad, rigor y eficacia tecnológica—, en la medida en que representa ese aligeramiento que la disminución trae: a diferencia de *antes*, un «antes» vago de momento pero operante, no hay causas supracósmicas (físicas o de otra clase), no hay tipos superiores o inferiores *per se* de conocimiento, no hay sobre todo «esencias» de ningún tipo en el interior o estructura o patencia «sintética» de los objetos físicos o psíquicos (si es que los hay). Viene a cuento aquí la vigorosa idea de M. Heidegger según la cual las cosas, incluso los constructos de la ciencia, son totalmente inesenciales puesto que la esencia no tiene más lugar que el horizonte de la época: aquel que des-oculta algunos

problemas, dándolos al tráfico subjetual, ocultando al mismo tiempo otros, inexorablemente escondidos en la transubjetiva objetividad.

Toda la imagen científica del mundo no es sino, por fortuna, una representación superficial porque todo en ella es, como vio en su esquema genial Benedetto Croce, «idealidad más forma conceptual»: en cambio la realidad propiamente dicha está —según Croce— más «abajo», en la acción misma de un lenguaje que es intuición/expresión, el cual —por así decirlo— se arregla y corrige a sí mismo.

Hablando de corrección, aprovecho para recordar, antes de seguir adelante, lo que debe la Disminución al nacimiento y desarrollo de la Estética propiamente dicha. Está en Baumgarten, en Schiller, en el Kant de la *Crítica de la Facultad de Juzgar*, en los empiristas ingleses y escoceses —culminando en Hume—, en las «filosofías» —en fin— al estilo de Diderot: la naturaleza del arte y del juicio estético nos muestran que todo conocimiento es sensible, que la imaginación no sólo no está condenada a ser la *folle du logis* (expresión teresiana del mismísimo Descartes) sino que sin ella nada va bien, incluidas ética y política, que el saber como *scientia* filosófica es verdaderamente práctico —de lo que se trata es de reformar, cuando menos la propia sensibilidad y el propio entendimiento—, que el discurso filosófico por último ha venido a mostrarse como una narración susceptible, eso sí, de varias presentaciones, pero cuyo lenguaje de base es metafórico (en el Kant más maduro esto es literal).

El conjunto de esos factores es el que ha permitido también acercar entre sí, mucho más de lo que estaban

en épocas aún recientes, los mundos del arte, de la ciencia y de la filosofía. Véase si no lo que ocurre cuando la filosofía moral toma el mando bajo la férula del primado de la razón práctica. Puesto que la instrucción de la moral va dirigida directamente al núcleo de la responsabilidad resulta que las disciplinas cuyo núcleo es «irresponsable», como las artes o las teorías, flotan alegremente juntas en cuanto accesos a la realidad, no ya compatibles sino aún más, complementarias en su intensidad de experiencia, en su mostración del mecanismo y del aliento del mundo. Cierto que según el elegante y simple esquema de Croce, que hemos citado, el arte no es «realidad» (en eso mismo le gustaba insistir al maestro Ortega), sino «idealidad» más, eso sí, un *pensare concreto*: esa idealidad que debe de ser contrastada allá abajo, en el plano de la realidad vital en la que el lenguaje común se convierte ya en responsabilidad, en instrumento del cambio mínimo, infinitesimal, que cada sujeto introduce con su acción propiamente dicha. A mí, por ejemplo, y perdonen que me ponga no de ejemplo pero sí de muestra —alguna vez conviene hacerlo—, lo que me gusta, lo que de verdad me atrae y me motiva en el mundo del arte, es el arte experimental. Y contra tanto renegado de la vanguardia artística yo saludo en el arte experimental del siglo pasado no sólo la exploración de los límites de la sensibilidad y la innovación de materiales simbolizables sino también la disminución del gran arte de los artistas y de los expertos en beneficio del ancho curso popular de la comunicación y de la experiencia común. Mi trato con el arte ya constituido, por lo demás, es en directo una exploración de partes del mundo cuyo desnivel epistémico con otros accesos teóricos y otros

tipos de descripciones es, si existente, ciertamente mínimo: el inconmensurable y extraterrestre Shakespeare sigue siendo fuente de sabiduría y versión en modelo —«supermecanismo», que diría Wittgenstein— de la existencia moderna; asisto en Händel o en Beethoven a dos versiones distintas y próximas del sonido del tiempo; la arquitectura de cada lugar dibuja de una manera exacta y ceñida la forma del espíritu en la que cada *habitat* enmarca a su vez la acción de los sujetos. Lo veo todo y a veces soy capaz de experimentar las cosas como son —en algunas crestas no especialmente previsibles de esa experiencia— y como han sido e incluso como serán. Pero después yo mismo tengo que bajar a esa realidad en la que mi lenguaje se mezcla con todo el resto de instancias y tiñéndose de responsabilidad me hace actuar.

Las dos disminuciones: ética y ontológica

Tenemos delante, así pues, algo así como una tesis: el crecimiento de la Estética ha hecho disminuir el espacio ontológico. Es preciso entender la Disminución rectamente: el espacio ontológico se ha achicado y simplificado haciéndose más a medida de los sujetos —del «Hombre», como gusta decir cierta retórica ya un poco apolillada—; pero no se ha empobrecido por ello sino que, al contrario, se ha enriquecido con la multitud de formas de vida que, en el umbral del nuevo milenio, esperan ser configuradas y reordenadas según los ideales racionales. Dismunición es también racionalización.

Ahora bien, la Disminución ontológica conlleva al menos dos sentidos que es preciso señalar. Tenemos por

un lado una disminución ética, o disminución de la violencia, y tenemos por otro una disminución espacial, o disminución del «imaginario».

La disminución ética es, como ustedes se habrán dado cuenta, una tesis del *pensiero debole*, no menos difundida que discutida: es el Ser mismo el que disminuye y con él la Verdad en cuanto Voluntad de Poder se debilita; en ese contexto de *indebolimento* o debilitamiento de las estructuras fuertes la violencia comienza a deslegitimarse y a perder peso, puesto que a medida que se hace innecesaria pierde sus pretensiones de perentoria verdad, volviéndose así más antifuncional y antiempírica. También el autor de esta teoría, Gianni Vattimo, bebió en la fuente de la hermenéutica de H.-G. Gadamer en Heidelberg (coincidiendo, por cierto, con Emilio Lledó), pero inclinándose más a una posición historicista —*debole*, por supuesto— de la que forman parte temas tan dispares en apariencia como el cristianismo de la *kénosis* (el abajamiento del Ser), la estética como crítica del fundamento metafísico o la espera heideggeriana del Evento... Temas que conforman ahora, según Vattimo, una teoría fuerte de la debilitación y, por lo tanto, de la reducción de la violencia metafísica en el espacio ontológico y, en consecuencia, de la reducción de la violencia en general. Para lo que aquí nos interesa, más allá de la discusión sociológica sobre esos supuestos, hay que subrayar que la disminución de la violencia en el espacio ontológico sería progresiva y continua, una suerte de progreso hacia la entropía moral cuyo desorden sería contrarrestado siempre por la subjetualización, es decir, por la lucha de cada individuo y de cada grupo de individuos por «la conquista de sus derechos». (Por eso se

le ha dicho a Vattimo: ¿pero es que la subjetualización no es violencia, y violencia a costa de los otros, al menos de sus ventajas? Y la respuesta, no muy definitoria, va siempre por el mismo lado: de acuerdo, sí, pero la violencia justa para hacerse sujeto es menor que la violencia metafísica, cuyo Orden del Ser es Desorden para las pretensiones del individuo...)

La disminución ontológica espacial, en cambio, no sería tan progresiva y continua como la moral. Ya que en principio la representación del espacio ontológico es imaginativa habría ahí algo como otra tesis más o menos de este tenor: el desarrollo de las épocas de la verdad es heterogéneo y por tanto dichas épocas sólo son comparables en cuanto a la dimensión cualitativa de sus espacios ontológicos, cuya sucesión presenta ciertas variaciones, a veces hacia la expansión y a veces hacia la contracción aunque siempre, en definitiva, hacia la disminución. Para obtener una representación de lo que estamos proponiendo pensemos en un tópico importante que nos sirva de hilo conductor: por ejemplo, «el puesto del hombre en el Cosmos». Según eso el espacio ontológico de la vivencia «antigua» —el de la sabiduría griega— es más concentrado que el espacio medieval, lo mismo que el espacio de la metafísica barroca «sistemática» es más amplio que el nuestro presente, en cuyo seno opera de continuo la filosofía de la sospecha para fragmentarlo, reducirlo y disminuirlo. En efecto, como nuestras representaciones racionales de la sucesión del espacio ontológico no son meros iconos sino descripciones del marco vivencial (probable y aproximativo) de cada época, resulta que podemos afirmar que los griegos antiguos vivían un mundo más «estrecho» que los cristianos

medievales: los primeros vivían en cercanía a la naturaleza y comprometidos ante todo con la felicidad ciudadana, en tanto que la instancia teológica —ya sea el Bien, el Primer Motor o los Dioses— ocupa un puesto más bien lateral. El espacio cristiano, por el contrario, se amplía con la idea de distancia infinita entre las creaturas y el Ente Necesarísimo que las jerarquiza y con la idea de salvación que, por así decir, refuerza el dualismo platónico con la idea de bienaventuranza eterna. Pronto las metafísicas barrocas y también las del idealismo moderno van a secularizar y de paso achicar, en la línea de una disminución, su propio espacio de vivencia mediante la autorreferencia a una Razón que reconstruye la Naturaleza y que mantiene unas relaciones corteses y distantes con el Gran Arquitecto.

Esta historia fluctuante del espacio ontológico podemos testarla algo más fijándonos en una comparación abarcable y significativa: la que enfrenta el paso de la metafísica de Leibniz (valdrían igualmente para el caso las de Locke, Espinosa o Hegel) a la situación del presente, post-metafísica, que le dicen. Como ámbito de vivencia el espacio ontológico leibniziano posee dimensiones más modestas y precisas, más «naturales» y abarcables que las que muestra el discurso ontoteológico, pero lo cierto es que se le asemeja mucho: es cerrado, jerárquico y está coronado al fin por la Mónada de las Mónadas que resuelve en sí las contradicciones y que aplica la Armonía Pre-establecida a todo el conjunto, desde lo infinitamente divisible hasta las Apeticiones de las mónadas (sin importar qué rayos sean, individuos o entidades varias no expresadas en la conciencia común).

El espacio ontológico en Leibniz, y por añadidura en una amplia extensión de la conciencia ilustrada, es a la vez homogéneo y heterogéneo, según dos puntos de vista. Es homogéneo en la composición de la realidad y en el conocimiento posible de ella, puesto que no sólo *natura non facit saltus*, sino que de hecho la fórmula epistémica correspondiente —*cognitio non facit saltus*— es genuinamente leibniziana también: a pesar de los problemas del análisis de lo holístico y «confuso» no se renuncia a la homogeneidad del conocimiento, de modo que la misma invención del «cálculo infinitesimal» es vista como un triunfo de ese programa. La heterogeneidad del espacio ontológico proviene de otros dos puntos: la distancia entre Dios y la naturaleza sigue siendo infinita (aunque no «tan grande», en términos del imaginario, como en el espacio medieval) y la comunicación o interpenetración entre las mónadas se postula que es sencillamente inexistente.

¿Acaso no sucede que la situación del espacio ontológico posterior a la crítica radical de la filosofía de la sospecha —Nietzsche, Freud, Marx— corresponde a una deriva de la realidad que conforma un espacio ontológico casi inverso al de la Ilustración? Ahora el espacio ontológico —*nuestro* espacio— es también heterogéneo y homogéneo pero respecto a puntos de referencia distintos y, como es lógico en un espacio históricamente comprendido (*geschichtlich*), relativamente nuevos. Nuestro espacio es heterogéneo a causa sobre todo de una constricción inobviable: el *discurso* y la *acción* en sentido fuerte son inconmensurables, de suerte que allí donde la acción comienza ya no hay discurso, y allí donde reina el discurso la acción propiamente dicha no se pro-

duce. Claro que para afirmar una situación ontológica de este estilo hay que haber reasumido los casos intermedios y blandos de un discurso que es acción (como reconoce toda la teoría pragmatista del lenguaje) y de una acción que es discurso (como avala la extensión de la semiótica a todo tipo de expresiones gestuales, tanto no verbales como no humanas). Pero el reconocimiento de tales casos intermedios sigue estando, meritoria y legítimamente, en el proyecto de homogeneización de la realidad. El caso de la heterogeneidad se da, por tanto, de manera básica y constrictiva, entre el discurso como lenguaje (de un lado) y la *acción irruptiva* (de otro), que carece de todas las notas de sistematismo y comunicabilidad propias de aquél. No es que la acción irruptiva sea siempre imprevisible, es más bien que incluso cuando es previsible su presencia en el espacio ontológico *añade realidad*, por así decir, a una situación discursiva previa. Obviamente yo no me estoy inventando aquí el concepto de *acción irruptiva*, como si no tuviera nada que ver con ideas y conceptos ya establecidos en muchos lugares de nuestra teoría: hay varias especies de acción irruptiva, por ejemplo, el simple acontecimiento azaroso, pero también la condición «trascendental», según Wittgenstein, de la acción ética, ésa que es heterogénea con el discurso ético porque no es al final aplicación de él sino resolución pragmática pura (si existiera ese constructo imposible —«libro-de-acción-ética»— entonces «estallaría», dice el autor del *Tractatus*, indicando con ese símil la heterogeneidad discurso-acción que estamos ahora señalando). Pero la acción irruptiva no tiene por qué ser reconocida sólo en esos tonos de excepcional solemnidad, porque de hecho toda

acción cotidiana de los sujetos posee tramos irruptivos: sería incluso absurdo establecer que todas nuestras acciones consisten en aplicaciones o en consecuencias de nuestra conciencia discursiva cuando, por el contrario, es empírico que muchas de ellas se adelantan («irrumpen») a esa conciencia o se producen tangencialmente a ella de modo paradójico. Por otro lado la dinámica psicoanalítica ha nacido para indicar, entre otras cosas, esa inconmensurabilidad entre la conciencia discursiva y las fuentes pulsionales y a-lingüísticas del inconsciente. ¿Es que se quiere más empirismo aún?

Estas situaciones, entiéndase bien, no son raras o excepcionales, son la normalidad misma prevista y descrita en su caso por la ciencia (psicología, sociología...) o por la literatura, pero esas previsiones y descripciones no anulan el carácter irruptivo de la acción que se realiza y realizándose hace derivar el nivel del discurso (y su sentido) algo más allá: por eso la deriva del sentido de la acción es infinitesimal para el conjunto de los sujetos. Como dice la sabiduría popular «una cosa es predicar (discurso) y otra dar trigo (acción)», o también el *dictum* filosófico que tantas veces ha sido tachado de sentimental o irracionalista —como si no expresara más bien la condición misma, empírica, de la heterogeneidad entre discurso y acción—: «el corazón tiene razones que la razón no entiende».

En cambio la experiencia moderna se ha hecho definitivamente, o al menos tendencialmente, homogénea en lo que afecta a la comunicación entre sujetos y sobre todo en lo que afecta a la unidad del espacio ontológico. Eso quiere decir que la condición misma del pluriforme pluralismo, tan proclamado, es esa homogeneidad de

la experiencia. Precisamente porque la vivencia de la condición subjetual tardomoderna no es ni de individualismo monádico impenetrable ni de transparencia comunitaria es por lo que podemos hablar de un flujo compartido de valores que no anula para nada la responsable individualidad. Es asimismo notable la perplejidad que se produce con el tema del famoso relativismo de nuestra época. ¿Pero qué relativismo cuando precisamente la condición de ese relativismo de los valores como pluralismo estable consiste en que el acceso cognitivo típico de la tardomodernidad es... el monismo epistémico? No ya que las ciencias naturales y las ciencias humanas compartan una misma metodología —lo que es defendido por varios epistemólogos (entre otros el finés I. Niiniluoto)— sino que el arte, la técnica, la religión están ahora más cercanas de lo que solían otrora, en la paleomodernidad, debido a que como resultado de la disminución ontológica la experiencia se ha, si no unificado, sí al menos amalgamado. ¡Pues vaya «relativismo» el que consiste en que la racionalidad haya penetrado los más variados dominios de las prácticas y de las teorías de este mundo reduciendo la mayor parte de los problemas, en efecto, a encontrar «la relación» que pueden mantener con los demás problemas en orden al bien común!

En fin, que la unidad de la experiencia que homogeneiza el campo ontológico tiene su principal expresión en el abandono definitivo del dualismo metafísico, el cual —como hemos visto— ha ido sufriendo su erosión, su secularización, su disminución hasta dar por resultado el único espacio de la experiencia en el que nos movemos. Como podrán ustedes comprender, yo no preten-

do competir con Nietzsche en la plastificación de ese proceso que él denominó «Historia de un error», el error de raíz que es lo malo del platonismo, la suposición de que hay un mundo superior verdaderamente verdadero en comparación con este de nuestra experiencia, que —¡pobre!— es mera apariencia. (Por cierto que nunca comprendí por qué la apariencia era tan mala, siendo así que todo el arte y la verdad del arte consiste en exaltar la apariencia a una verdad superior: yo creía que lo malo no era la apariencia sino la mentira... Será que he salido aristotélico.) Pero sigamos. Ya recuerdan la conclusión del apólogo nietzscheano, mil veces evocado en estos últimos años de autocrítica de la modernidad: muerto el mundo verdadero, el aparente deja también de existir, así que estamos aquí, en ese *tertium quid* que ni es verdadero ni aparente sino depósito de la pluralidad. En ese depósito de la experiencia única puede pasar de todo y no importará. Nada de lo que podamos experimentar estará previamente prohibido para ser creído, abrazado, promovido, sino que cualquier cosa que ocurra podrá ser criticada, exaltada, racionalizada en el curso mismo de la experiencia.

Canto a la dualidad empírica

He insistido en otras ocasiones en esta crítica radical al dualismo metafísico al que nos ha llevado la disminución ontológica. Hora es de introducir en esta ocasión, en cambio, un canto a la dualidad empírica. Hay un montón de accesos que conducen hacia la necesidad de un pensamiento dual, pero aquí sólo indicaré algunos índices:

Si es cierto, como he señalado a veces, que lo absoluto se ha debilitado en lo meramente necesario, entonces es preciso indagar la lógica de esa necesidad producida y transformada por la disminución. Si digo que la nueva necesidad raramente es unívoca y determinista —sólo en los casos más tautológicos y menos interesantes— estoy afirmando al mismo tiempo que hay que abandonar la fascinación que sintió la paleomodernidad por la determinación unívoca como modelo de la razón. Esa fascinación tuvo sus motivos legítimos, tal vez, pero es una cuestión de hecho que la disminución ontológica nos ha llevado desde la negación del dualismo como nicho de lo absoluto hasta la aceptación de la dualidad como modo normal de darse la necesidad. Sé bien cuánto pesa en lo que adelanto aquí la especulación heideggeriana sobre identidad y diferencia o las continuaciones de esos pensamientos en Deleuze o en Derrida (cuya *différance*, si bien se mira, es justamente un aparato dual). Pero prefiero concluir con alguna reflexión de filosofía práctica, más adecuada a este capítulo.

La dificultad reside en que nosotros deberíamos escoger para nuestra filosofía global una cierta idea de necesidad, puesto que toda idea filosófica posee un lado lógico y otro ético, en cuanto ideal de la razón, cuyo enlace hace saltar la chispa de la idea estética que modeliza la realidad. Y la verdad es que el modelo lógico de necesidad alternativa, tipo 1/0, no vale mucho, excepto para el *hardware* cibernético. Atengámonos al modelo de la disyunción simple, donde «$p \vee q$» contiene términos o proposiciones que pueden ser verdaderas (o falsas) a la vez. Naturalmente que la lógica elemental resuelve siempre la tabla según la alternativa V/F, dando la razón al

viejo tópico moderno de que todo problema con varios planteamientos tiene una y sólo una solución. Pero eso no tiene por qué ser así en una lógica *difusa* que ha surgido en parte para acercarse más a lo que son las situaciones empíricas duales (las cuales, por lo demás, arrastran siempre el fardo de su *provenance*, de su historia). Veamos la siguiente lista de *situaciones empíricas duales*: solución indecidible entre teorías científicas de distinto paradigma, que fuerza a la elección de una de ellas dividiendo el juicio de los expertos; solución indecidible entre críticas divergentes sobre las obras de arte que fuerza a la elección, dividiendo el juicio de los expertos; solución dual de los conflictos ético-políticos que divide el voto (de los expertos o de los ciudadanos de base) según criterios que arrojan un resultado también dual (donde la alternativa no es entre bueno/malo sino entre mejor/bueno); división dual constitutiva entre existencia y sentido de la existencia (según la cual Ulises no existe pero el sentido de Ulises sí); solución dual de las paradojas comunicativas, como la llamada «doble vínculo», de tanta importancia en la psicoterapia de microgrupos, cuyo tipo es, por ejemplo, la instrucción de «¡sé espontáneo!», donde si eres espontáneo entonces no lo eres porque sigues una instrucción...

Conviene perseguir un poco más el funcionamiento de esta necesidad dual, dilemática, porque muestra bien —a escala— el papel de un pensamiento dual o doble —pero no maquiavélico— en un mundo de acciones infinitesimales: la verdad es que lo importante es que la disminución de la violencia, a todos los niveles, es la que posibilita este panorama de pensamiento dual y *ad invicem*, que es el pensamiento dual el que refuerza en los

sujetos una cierta impresión de amplitud, de ausencia de constricción en las decisiones, de que las cosas objetivas que nos sobrepasan están, sin embargo, a la mano. Si uno está en una paradoja comunicativa siempre puede salir de ella aceptándola a fondo o bien cambiando de *frame* (en vez de espontáneo seré ordenado, o alegre y sincero, o...). Donde el pensamiento dual no funciona es dentro de un espacio ontológico dualista en el que la jerarquía de los valores es tan rígida que pretende sacar a algunos de ellos del ámbito de la experiencia común. Es lo que ocurre cuando la violencia se convierte en el único contenido de esa distinción imposible entre lo Superior y lo Inferior: sobreviene entonces el terrible síntoma de la «elección de Sophie», cuya única salida es el aumento de injusticia, de violencia metafísica y de autodestrucción personal. (Sophie Zawistowska es una católica detenida en Auschwitz con sus dos niños. El oficial nazi de turno le propone la elección: ya que el maestro de vida, Jesús, predica la caridad, veamos cómo se las arregla ella; uno de los dos niños se salvará de la muerte; Sophie «condena» a su pequeña hijita Eva...)[5]

El mundo del arte, en cambio, ha sido el vehículo a través del cual se ha debilitado la pretensión de un mundo superior, de un conocimiento superior y de una voluntad superior. Haciéndose experimental y remedando en la mera representación todas esas superioridades, el arte de nuestro tiempo ha abierto el espacio ontológico de la nueva dualidad, de la jerarquía *soft* entre rea-

5. Según la novela (1979) de William Styron, llevada al cine por Alan J. Pakula (1982) con la extraordinaria actuación de Meryl Streep.

lidad y apariencia, de aceptación de la dialéctica inferior entre lo bueno y lo algo menos bueno. El arte del siglo XX ha reducido a comunicación la mayor parte del acervo de las obras singulares y les ha arrancado el gran «aura» que todavía poseían cuando eran patrimonio exclusivo de la burguesía propiamente dicha. Al alcance de todos ya, las obras de arte consienten en ser utilizadas según las necesidades de cada quien, en ser sometidas a un uso privado según un manual de instrucciones también privado. Según eso, el arte del siglo XXI vivirá probablemente de manera más marcada y explícita los beneficios de un pensamiento dual: manteniendo la libertad del gusto construirá un Canon Global de las obras del mundo que pasará por encima de escisiones sociales o étnicas, manteniendo la libertad experimental sintetizará los viejos materiales de los estilos históricos en obras cada vez más compartidas; pero sobre todo el arte del siglo XXI será la expresión sensitiva de la única dualidad ontológica consentida por la experiencia unificada: la que distingue el estado en curso de las cosas, con su incertidumbre perentoria, y el estado *bello* de la experiencia, aquel en el que la visión de ellas se hace simple y segura (el conocimiento «directo e intuitivo», que decía Leibniz), aquel en el que la intensidad de la experiencia parece referirse a un mundo más elevado que el cotidiano pero mezclado con él, escondido en él. ¿Acaso no ha dibujado y conformado siempre el arte esos lugares de experiencia posible que flotan por así decir sobre el mundo físico y sobre el lenguaje? Sí, hay una cara del mundo que es mejor que la que soporta nuestro tráfico cotidiano, sólo que a costa de ser fugaz e imaginaria puesto que sólo vive en la experiencia estética. Lo que va a ocu-

rrir con el arte, dentro de la próxima deriva del espacio ontológico, es que va a constituirse cada vez más en expresión concreta de ese conjunto, hasta ahora huidizo, formado por las pulsiones mejores, las imágenes mejores, las decisiones mejores: esas que viven sin duda, como ha reconocido siempre la mejor filosofía, en su propio ámbito superior, siendo consuelo, modelo, gloria y gracia.

Pero, claro está, la disminución nos ha enseñado a acercar lo superior a lo inferior para hacerlos próximos, plurales, prójimos, paradójicamente intercambiables. ¿Qué otra cosa transmitía la sobria y elevada filosofía de Plotino cuando postulaba la plena vigencia del *Nous*, de la Inteligencia/Intuición formada de puros y simples eones, sobre las crestas de los seres vulgares y corrientes? Pero no en dos mundos diferentes cuya infinita distancia genera dos experiencias heterogéneas, sino en este único mundo y esta única experiencia pluriforme, puesto que —dice Plotino—: «La Inteligencia (*Nous*) es, por tanto, lo mismo que los seres» (V, 9, 6).

CAPÍTULO IV

Al borde de la imagen, de nuevo el inconsciente

El propósito de este capítulo es mostrar que una filosofía restauradora del sujeto ha de recuperar también la idea y la realidad del *inconsciente*, objeto aún de desconfianza para la mayor parte de las tendencias filosóficas; se centra en la relación del *imaginario* con los límites del lenguaje y de estos con la acción irruptiva. Dentro de esa relación aparece, como ejemplo parcial de «inconsciente», el ofrecido por el psicoanálisis. En cuanto síntoma de la vitalidad actual del psicoanálisis el inconsciente se coloca en el contexto del arte del siglo XX, el cual se ha convertido a su vez en la fuente principal del imaginario de nuestra época.

Imagen, imaginación y psicoanálisis

Hay dos cosas al menos que deben afirmarse en la filosofía actual. Una es que hemos de estar seguros, siempre que se admita la dimensión histórica, de que los temas de la filosofía perenne pasarán delante de nosotros exigiendo recolocación epistémica y revalorización.

Claro que también cabe negar la historia, como han hecho por diversos motivos varias filosofías modernas. Entre los negadores de la pertinencia de lo histórico se cuentan Kierkegaard y Unamuno o Wittgenstein y Derrida. ¿No es consecuencia de tal rechazo que la filosofía ya no puede ser más consolación de la vida, aunque logre consolar a alguien, sino más bien enfrentamiento contra la dura realidad y desafío a la vida? Conviene recordar, no obstante, la vigencia filosófica de una idea de *vida* que en lugar de llevar a la angustia se piensa como fuente del imaginario y de su conformidad. Hay una nota en José Ortega y Gasset que dice: «"El que tiene que ser" consiste ya y de suyo en una tendencia a realizarse —esto significa el "tener que ser". Es presión sobre mi vida de lo que en ella me corresponde. Esta presión suscita el "mundo" en derredor de mi vida "imaginaria"».[1]

Admitida, sin embargo, la pertinencia del factor histórico —lo que constituye según Vattimo uno de los aspectos del *indebolimento*— hay otra cosa que exige leal aceptación: y es que el clásico *nihil novum sub sole* resulta ser una sapiencia demasiado ingenua y resuelta. La realidad ofrece de vez en cuando, y desde algunos apercibimientos que el sujeto logra o contrae, resistencias inobviables que no se dejan trivializar, ni deconstruir, ni olvidar. Con otros nombres quizás, con otros matices y con otra fuerza social que las viejas realidades, las nuevas sobrevienen y ocupan su lugar en el imaginario, en su mismo centro o tal vez en algún margen

1. En «El estilo de una vida» (Notas de trabajo de J. Ortega y Gasset), antol., ed. J. L. Molinuevo, present. S. Ortega, *Revista de Occidente* 132 (mayo 1992) pág. 56.

significativo. Es la *novitas* emergente que inquieta, golpea, solicita y acaso seduce a la razón común. Es preciso subrayar esto ahora que hemos profesado, tantos y tantas, la moral hermenéutica de que la avidez de novedades es mal asunto. Pues bien, aun siéndolo, la novedad existe aunque no more en los caladeros donde suele ir a pescarla la tropa diletante. Una de esas novedades se llamaba y se llama *el inconsciente*.

Es claro que la maduración del concepto del inconsciente coincide con el culmen de la filosofía subjetiva: una vez recortada la figura del «yo» como persona y como substancia, se impone el reconocimiento de sus límites y de sus condiciones genéticas. En realidad el foco fuerte del subjetivismo es más que nada el sujeto cartesiano del *cogito*, el cual ha nacido —muy significativamente— huyendo de la imaginación y de toda representación imaginativa que no sea reducible a coordenadas algebraico-geométricas. La imaginación sería la *follette du logis*, como la llamó Descartes siguiendo sin duda —debido a su formación católica y jesuítica— la expresión castellana de Teresa de Ávila: la imaginación es, en efecto, *la loca de la casa*. También el misticismo hispánico abominó casi siempre de la imaginación en su afán por hacer ascender al sujeto en su pureza hacia la luz oscura de la divinidad. El miedo y el rechazo de la imaginación, tanto por parte de la mística como por parte del racionalismo, obedecen al mismo movimiento: dejar al sujeto reducido a sí mismo, bien frente a la idea de Dios, bien ante el acatamiento de la experiencia divina misma. La imaginación, en cambio, ha sido para los modernos un material que tiene su vigencia en un mundo intermedio, el de la poesía y el de la fenomenología.

La poesía moderna tiene algo en común con la sociedad que generará pronto discursos alternativos para responder al «sentido de la vida» (así la ciencia popular, la religión clasista, etc.). Esa poesía quiere ser productiva y explicativa. Quiere crear. Y es la imaginación —por ejemplo en Coleridge— la que representa ese «soberano poder creador».[2] En cuanto a la fenomenología, baste recordar el influyente libro de Jean-Paul Sartre sobre la imaginación, que ha dado lugar, por cierto, al difundido término filosófico de *imaginario*. Al igual que en tantas otras obras de filosofía, la jerga específica es en ésa en cierto modo un postizo del que puede prescindirse sin que ceda un ápice la vigencia de la cuestión: que hay un lenguaje creativo que sin dejar de ser razonable no es la Razón y que sin dejar de ser sentimental no corresponde a ningún sentimiento (pasivo) en particular sino más bien a una especie de capacidad constructiva y propositiva.

Tal vez pueda resumirse el misterio de la imaginación en dos artículos. Primer ítem: que su madurez coincide con la del sujeto moderno, que en vez de huir de sus pulsiones las ha aceptado y acogido, de suerte que la imaginación viene a ser el nombre de la razón pulsional. Y segundo ítem: que la mera tematización de lo imaginario sobrepasa la propia autoconcepción del sujeto, sumergiéndole en el terreno de lo condicionante y de lo que escapa a su control personal. En un sentido lato la imaginación saca al sujeto de sí y lo proyecta a lo ob-

2. En Salinger, L. G., «Coleridge: Post and Philosopher», *From Blake to Byron* (1957), *Guide to English Literature*, ed. Boris Ford, Penguin, 1969, págs. 186 ss.

jetivo. ¿Es que acaso no sospechamos que lo objetivo es ya, en cierto modo, lo inconsciente y que lo inconsciente es el nombre, por tanto, de las fronteras del «imaginario»?

Por lo que a mí respecta, no me duelen prendas en admitir que toda realidad es propiamente imaginaria. La contraprueba estúpida de que las llamadas leyes de la naturaleza escapan a esa condición sólo la puede proponer con seriedad quien no admita, de una forma u otra, la dimensión histórica. Lo que importa es qué significan moralmente las tales leyes de la naturaleza, cosa que está por ver. Lo que pasa con la alternativa entre hermenéutica o naturalismo es que la filosofía puede quedarse en una excesiva indeterminación narrativa, demasiado «lingüística» y textual, si no asume en su seno una versión benéfica de la narración naturalista: una historia de la humanidad y de sus descubrimientos, una historia de la justicia y de la libertad, junto con sus claves interpretativas. He ahí lo que precisa la filosofía en cuanto discurso.

Ahora bien, el desarrollo del imaginario es la última etapa de una verdad bien establecida que puede cargarse en la cuenta del propio Aristóteles: *oudèn nóema áneu phantásmatos*, «ningún conocimiento sin imagen». Ese desarrollo ha llevado al lenguaje por varios avatares epocales: teologías, metafísicas laicas, teoremas, literaturas, concepciones del mundo. Todas valen lo mismo frente a la reducción principal: que en cuanto discurso forman el continuo comunicativo dentro del cual, por así decir, se desenvuelve la acción de los sujetos. Ese continuo es el *imaginario* y esa acción es, a la vez y por lo que hace al núcleo efectivo y contundente del discurso, causa y

efecto suyo. La cuestión reside en lo que la filosofía de la diferencia se ha preocupado en enfatizar: en la fractura que esa descripción sufre hacia los márgenes. Porque, en efecto, en los márgenes del imaginario ya no rige la comunicación y ni siquiera resulta válida la gradación entre «significado» y «significación» propuesta por Lyotard. Por lo que veo esa gradación viene a coincidir con la perspectiva interna (*emic*) y la externa (*etic*) popularizada en lingüística y antropología por Pike. En ambas jergas se supone que hay una reconstrucción interna de la obra. Según su significado interno la interpretación reconstruye la intención del autor o destinatario (séalo de una obra —como ocurre en la historia de las artes— séalo también de una acción —como sucede en la historia política). Según Lyotard, el *significado* de una obra obedece justamente a un imaginario, pero habría que añadir a ello su *significación*, que, excediendo de tal imaginario, excedería también de la intención de la autoría. Es así como la obra devendría propiamente *real*. Creo, sin embargo, que el exceso de la obra/acción en su apertura —su significación— no escapa al imaginario en la medida en que es objeto de la segunda reconstrucción o interpretación externa y actual. Esa segunda mirada en que consiste la hermenéutica propiamente filosófica nivela siempre teoría e interpretación, realidad e imaginario, obra/acción y su sentido. Por el lado del discurso y de la representación todo es homologable, aunque ciertamente distinguible y jerarquizable. Lo «real» no existe, a nivel discursivo, más que como una jerarquía más del imaginario. De la imagen sólo se sale por los bordes. El mismo Lyotard indica uno de los pocos puntos de fuga hacia el exterior del discurso-imagen o

imaginario: es el *deseo*. Como Lyotard sugiere, el universo de la comunicación permanece inerte desde el punto de arranque de las «cuestiones» o «problemas» que exigen resolución. La mera teoría está encerrada inevitablemente en los bordes del imaginario. Por el contrario, la comunicación como «demanda» de un sujeto concreto que por necesidad pide respuesta de otro o de otros sujetos desborda constantemente el estado entrópico de la razón común o consensuada. La emergencia del deseo implica esa demanda que hace patente, entonces sí, la escisión misma del sujeto entre aquello que puede proponerse desde la competencia lingüística y aquello otro que, como su entorno ciego, proviene o apunta a lo inconsciente. Así es que la maduración de la cultura moderna de la subjetividad produjo, en su momento cumbre, aquel síntoma que fue —primero— el invento del Inconsciente en Schopenhauer, en Nietzsche o en E. von Hartmann, y después, y sobre todo, la aventura que fue el invento del psicoanálisis, su expansión, triunfo y conversión final en razón común.[3]

Hay varias enseñanzas definitorias del psicoanálisis para la filosofía actual. Entre ellas no es la menos importante la observación de que el psicoanálisis es él mismo un gran síntoma de nuestra cultura, mucho más que una ciencia resolutiva del misterio de la mente. Conviene recalcar que la insistencia científica, e incluso materialista, del propio Freud a propósito de su teoría no es ni mucho menos perniciosa en comparación con lo que hoy se quiere hacer pasar por ciencia de la mente en la mayor

3. Cf. Puleo, A. H., *Dialéctica de la sexualidad. Género y sexo en la filosofía contemporánea*, Cátedra, Madrid, 1992.

parte de las versiones —excesivamente estadísticas y microlingüísticas— del paradigma de moda: la psicología cognitiva. En comparación con la llamada ciencia cognitiva la propuesta psicoanalítica suena realmente a la vieja doctrina de las tres almas —la concupiscente, la volitiva y la racional— que muchos antiguos precristianos (empezando por Platón) consideraron preferible a cualquier otra teoría de la mente.[4] Esa multiplicidad es preferible a la unicidad anímica, por lo pronto, puesto que está más próxima a la experiencia de la escisión del sujeto. De hecho es sorprendente, en su simpleza, que el desarrollo polémico del psicoanálisis se corresponda con la propuesta de dar primacía a alguna de esas instancias anímicas como motor de la estabilidad del «yo» y vía por tanto —en el *ambiance* médico del psicoanálisis— para curar la enfermedad psíquica.

Es obvio así que el freudismo ortodoxo estaría orientado a explicar las patías psíquicas en función de desarreglos originados en el alma concupiscente (el «Ello»): las psicosis habrían hecho fracasar las transacciones del «yo» (alma volitiva) con la realidad del mundo-entorno, mientras que las neurosis de transferencia habrían hecho fracasar los compromisos del «yo» con el propio «Ello» *en servicio de la realidad* y del «super-ego» represor (alma racional).

Las principales heterodoxias del psicoanálisis se habrían orientado a dar otras primacías del origen de los conflictos vividos por el sujeto escindido. Adler se la

4. La imagen del auriga en *Fedro*, 246 a,b y la imagen del mixto de quimera, león y hombre en *República*, 588 d y ss. *Diálogos*, vols. III y IV, ed. E. Lledó y C. Eggers, Gredos, Madrid, 1986.

habría dado al alma volitiva (no siendo, por tanto, el sexo sino el poder la pulsión originaria sometida a represión) y Jung se la habría dado al alma racional, la cual desemboca lógicamente en la concepción común de los «arquetipos» culturales en la medida en que hereda de buen grado el concepto de «super-ego»: esos «arquetipos» que vienen a ser así guía y frontera a su vez de los conflictos interpersonales, patológicos o no. Desde esta visión es de esperar, entonces, que se encuentre ya entre nosotros una cierta filosofía moral (la de Amelia Valcárcel, pinto el caso) que prefiere con mucho la recuperación de la doctrina platónica de las tres almas al abandono puro y terco de la idea misma de alma. Que esa idea haya de ser reinterpretada en términos lingüísticos y comunicativos no es más que un pequeño giro que el estado actual del conocimiento científico nos recomienda. Por mi parte yo considero más sana y segura una teoría que sepa ser al mismo tiempo lenguaje acerca de las pulsiones y método terapéutico de sus desarreglos que cualquier otra teoría construida bajo el supuesto de dejar para la vida cotidiana las pulsiones centrándose, en cambio, por lo que hace a la teoría, en un cognitivismo sin alma. Creo incluso que el primer tipo de teoría —al que pertenece el psicoanálisis y también la psicología sistémica— merece el nombre de ciencia más que el segundo.

Pero volvamos a la sugerencia de que el psicoanálisis es un gran síntoma que pide interpretación filosófica y dona también, a las veces, buenas enseñanzas. Esto me parece evidente si consideramos que en general la *forma mentis* de todas las versiones del psicoanálisis es la de ofrecer una interpretación de hechos patológicos, desde un determinado aparato teórico, capaz de ejercer

una terapia efectiva que los reconduzca a una normalidad aceptable. Pues bien, esa *forma mentis* es también la de la filosofía práctica en general. No es extraño que haya habido por la misma época otro vienés, Ludwig Wittgenstein, que al igual que Freud ha orientado la filosofía en esa dirección terapéutica. Sólo que en la filosofía wittgensteiniana la terapia no se aplica principalmente a las patías que se consideran enfermedades derivadas de la tradición médica sino a cualquier desarreglo del uso del lenguaje que produzca, de por sí, patías filosóficas y falsos problemas. Hay que recordar que el mejor, aunque no el más frecuentado, Wittgenstein se interesó con constancia por las ideas de Freud y que las discutió como cosa de su casa, según consta en sus conversaciones al respecto con Rush Rhees. Cuenta Wittgenstein que estando en Viena se sintió interesado por el aire onírico de cierto cuadro de una joven pintora. El cuadro representaba a dos hombres con sombreros de copa sentados en sillas. Nada más. Una de las hermanas de Ludwig preguntó al mismísimo Sigmund Freud (supongo que sería Margarete, muy amiga de ambos) por el significado psicoanalítico de tal escena. La respuesta de Freud fue muy profesional: «¡Oh, sí, es un sueño muy común, conectado con la virginidad!». Es cierto que la crítica de Wittgenstein se centraba en la exclusividad de la interpretación genético-sexual de los sueños (y de las obras de arte asimilables a un material onírico). Y es también cierto que la importancia del inconsciente sólo tiene cabida, en la filosofía de Wittgenstein, bajo la forma de desajustes o intersticios de la comunicación, los cuales remiten, en último término, a ideas más o menos kantianas, primero —el carácter trascendental,

transempírico y transpsíquico de la lógica—, y a la pluralidad heterológica del lenguaje, después. Pero eso no quiere decir, en mi opinión, que el pensamiento wittgensteiniano sea ajeno a la realidad de las pulsiones sino que tal realidad es el objetivo justamente de la racionalidad terapéutica que su filosofía instituye. De ahí la crítica y la simpatía conjuntas de Wittgenstein por el gran síntoma que era —ya para él mismo— el psicoanálisis.[5]

En cualquier caso el psicoanálisis ha proporcionado a la razón común de nuestro mundo ciudadano el lenguaje de los sentimientos. La penetración de ese lenguaje en el arte popular —en la novela, en la plástica y en el cine— ha conformado el imaginario de las relaciones humanas con una mezcla alejada, si se quiere, de la profesionalidad de la terapia, pero efectiva en el nivel de las autoexplicaciones y de los ajustes interpersonales de conflictos. Por ahí va una de las vías que llevan al enorme peso e influjo de la sexualidad entre los diversos problemas con que nuestra gente ha de enfrentarse. He ahí el efecto del Gran Síntoma: si al principio el sexualismo freudiano era una hipótesis de la ciencia psicológica, ha llegado más tarde a constituirse en la vaga pero

5. En Wittgenstein, L., *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*, ed. C. Barret, University of California Press, Los Ángeles, 1967, pág. 43, *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*, trad. I. Reguera, Paidós, Barcelona, 1992. A falta de más erudición, y dado el frecuente estilo alusivo y elusivo de Wittgenstein se puede suponer que la pintora fuera la propia hermana mayor del filósofo, Hermine. De ella dicen Janik y Toulmin que «fue pintora de habilidad no parva; sus obras re-velan maestría técnica y sensibilidad estética», en *La Viena de Wittgenstein* (1974), Taurus, Madrid, [2]2001, págs. 217, trad. I. Gómez de Liaño.

difusa «especulación» (como la consideraba más bien Wittgenstein) sobre la que se monta nada menos que el acuerdo o desacuerdo entre la gente por lo que hace a la autoconciencia de sus propias motivaciones para la acción. Hay que notar que de la especulación freudiana o parafreudiana se echa mano más bien cuando la acción que exige hermenéutica se sale en definitiva del estado de cosas supuesto y admitido, esto es, cuando le sobreviene al sujeto —en diversos grados de intensidad— un suceso o acción irruptivas. Cualquier otro imaginario alternativo (especulación, hipótesis o «explicación» científica, tanto da), cualesquiera otras regiones del imaginario más adaptadas a dar claves de hechos sociales o histórico-políticos, no pueden competir con el freudismo cuando los conflictos son personales, cotidianos, familiares y privados. El freudismo en cuanto fragmento del imaginario se ha centrado con una fuerte pregnancia en esa región puesto que remite, en su mitoespeculación, a conflictos originarios y «estructurales» como los complejos de Edipo o de Electra, que pretenden regular situaciones en las que la relación sujeto-padre-madre es matriz de sucesivas transformaciones estrictamente biográficas: sujeto-cónyuge-hijos, sujeto-amigos-superiores, sujeto-yoidad-alteridad, etc.

Es así como el psicoanálisis ha venido a ser Síntoma él mismo de una sociedad en la que los roles estamentales, familiares y sexuales avanzaban vertiginosamente hacia un estado de igualdad formal (bajo la égida del triunfo limitado pero muy extendido de la forma de vida democrática) mientras que la asimetría estamental, familiar y sexual de las relaciones personales se resistía a transformarse en esa dirección y a ese ritmo.

Por el contrario: en la continuidad de la jerarquía legítima, con la continuidad de la asimetría familiar (edades, educación de los niños, derechos de los ancianos), en la continuidad de la diferencia sexual (aunque ya no con el esquema pequeñoburgués de la oposición varón/mujer) se sigue instalando la vigencia de un buen montón de intuiciones freudianas. Más allá de las múltiples terapias para los desarreglos psíquicos hay al menos una de esas intuiciones, que sumándose a otros planteamientos paralelos, nos remite a un lugar filosófico inobviable: es la invención del inconsciente en cuanto límite de cualquier imaginario.

El inconsciente como límite: sexo, pulsión, arte

Recordémoslo: el vector resultante de los diversos psicoanálisis es el que ha producido en gran parte esa ambivalente cultura del sexo, en nuestras sociedades. Una cultura que ha propiciado, por una parte, la educción y educación de un lenguaje para hablar del sexo y que ha alimentado, por otra parte, una falsa esperanza: la de que la solución de los problemas sentimentales y morales haya de encontrarse en una especie de psicoanálisis casero, en el que la exploración de las mutuas intenciones y motivaciones de los actantes, sin desdeñar en ella el recurso a la búsqueda de los reales o supuestos traumas infantiles, acaba por agotamiento en situaciones de bloqueo y paradoja comunicativa. Es ese *cul de sac* el que ha llevado a su vez a la psiquiatría a técnicas que, como las llamadas sistémicas, confían mucho más, para el desbloqueo de las relaciones perso-

nales, en estrategias pragmáticas que en el mero «darle a la lengua».[6] Dicho taxativamente: no se trata de convencer a nadie de la necesidad de superar sus traumas para devenir «normal» sino que se trata de redefinir la normalidad entre los miembros del microgrupo implicado cambiando audazmente los roles de cada uno para satisfacción de todos. Al fin y a la postre el introducir actitudes nuevas, incluso acciones irruptivas benéficas para una relación personal positivamente deseada —en vez de demorarse en autoexplicaciones y pesquisas circulares del «yo»— sigue siendo fiel, y más tal vez que la estrategia meramente lingüístico-sexual, a la idea del «ello» en Freud. En efecto, el «ello» freudiano es una de las fuentes o muestras de la idea filosófica más generalizada de «inconsciente» y ese «ello», desde luego, posee en el Freud más maduro y más fiable una formulación atractivamente cercana al primado de la acción corporal sobre el discurso. En el *Compendio del Psicoanálisis* (1938-1940) se lee esto: «A la más antigua de esas provincias o instancias psíquicas la llamamos "ello"; tiene por contenido todo lo heredado, lo innato, lo constitucionalmente establecido; es decir, sobre todo, los instintos originados en la organización somática, que alcanzan [en el ello] una primera expresión psíquica, cuyas formas aún desconocemos».[7]

6. Cf. Lorenzini, R. y Sassaroli, S., *La paura della paura, un modello clinico delle fobie*, NIS, Roma, 1987.

7. Freud, S., *Obras Completas*, vol. III, Biblioteca Nueva, Madrid, 1973, trad. L. López-Ballesteros, pág. 3.380. Para el tema antes aludido de la diferencia entre neurosis y psicosis ver también págs. 2.742 ss.

El psicoanálisis ha potenciado entre nosotros la importancia del sexo de una manera que, centrándose en la relación sexual y genital propiamente dicha y en el origen parental de sus dimensiones simbólicas, ha llegado a hacer de nuestro siglo XX y de nuestra cultura de Occidente un siglo y una cultura sexuales. Esto es así ahora, a pesar de que al principio se tratara de un asunto de lucha académica en el seno de un nuevo paradigma para la psicología. Pero si el sexismo de la psicología y de la cultura de las relaciones personales remite no es desde luego porque el psicoanálisis sea aún demasiado «mentalista» o especulativo (como tontamente han querido las más groseras direcciones del conductismo psicológico) sino porque el sexismo en sí remite. Por lo demás, la exageración y unilateralidad del método de análisis psiquiátrico centrado en la sexualidad infantil era motivo de crítica ya desde el principio, no sólo para las otras orientaciones no freudianas del psicoanálisis sino también para las otras teorías que, como el marxismo, disputaban al psicoanálisis, en la época de entreguerras y en el cambio de elites producido en los años sesenta, la hegemonía del discurso progresista.[8] La continuación de un psicoanálisis lingüístico-sexual en el ambiente del estructuralismo, tipo Lacan, expresa bien, me parece, el carácter de síntoma de un discurso que antes que explicar y curar —dos objetivos desde luego muy sanos— servía de espejo de una situación tremendamente sofisticada de la lucha social de sexos al nivel

8. Cf. Castilla del Pino, C., *Psicoanálisis y Marxismo*, Alianza, Madrid, 1969, esp. págs. 182-183, donde cita los comentarios de Trotski en torno al cotejo Pavlov-Freud y el excesivo peso del factor sexual en el psicoanálisis «en detrimento de otros factores».

del discurso, así como de una poco conveniente teoría hipersimbólica del cuerpo. El chiste de U. Eco encaja aquí: señores míos, lo que no puede decirse, salvando todo lo salvable, es que el pene sea un símbolo fálico. Y sin embargo ese mismo quiebro hipersimbólico, si bien de-sexualizado, lo encontramos también en la insistencia de Lyotard y otros en distinguir como sea entre un «alter» con minúscula y otro «Alter» con mayúscula que sería su referencia hermenéutica final, matriz necesaria para la comprensión de la interdependencia entre sujetos. Yo diría que en la medida en que el «alter» no es un super-ego es, entonces, un sujeto empírico como yo mismo. Y que en la medida en que es un super-ego es, entonces, una construcción imaginativa —mía propia o tal vez colectiva en forma de «arquetipo»— pero procedente en cualquier caso del imaginario y destinada a sumarse al imaginario. En una palabra, si hay un *Alter* que cae *fuera del imaginario* —llámese el Falo, o Dios o el Ser— entonces ni es persona-sujeto ni tiene en realidad nombre específico: o sea que es inconsciente y cae del lado del inconsciente.

La construcción del imaginario es, por supuesto, estética, porque ha dependido ante todo de una circulación social pregnante de las obras artísticas y porque se canaliza ahora a través de la pregnancia estético-social de los medios de comunicación. Insistiendo en esto la historia de la imaginación de las pulsiones sexuales y amorosas tiene ahí, desde luego, su papel y se dibuja además como uno de los factores más decisivos en la construcción de lo fantástico y «querido» del imaginario. La mexicana Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1691) acababa así uno de sus sonetos eróticos:

Mas blasonar no puedes satisfecho
de que triunfa de mí tu tiranía;
que aunque dejas burlado el lazo estrecho
que tu forma fantástica ceñía,
poco importa burlar brazos y pecho
si te labra prisión mi fantasía.

A principios del siglo XX la escritora Katherine Mansfield (1888-1922) imagina ya inmersa en la cultura psicoanalítica:

> «¡Qué bulliciosos son los pájaros!», se decía Linda en su sueño. Se paseaba con su padre por una pradera verde sembrada de margaritas. De repente, él se inclinó, separó las hierbas y le mostró un minúsculo copo de plumón a sus pies. «¡Oh! ¡Papá, el amor!». Ella hizo de sus manos una copa, tomó al pajarito y le acarició la cabeza con el dedo. Estaba completamente domesticado, pero ocurrió una cosa extraña. Mientras lo acariciaba, comenzó a hincharse, a erizarse, a dilatar su garganta; se puso cada vez más gordo, y sus ojos redondos parecían sonreírle con un aire malicioso. Los brazos de Linda no bastaban ya para contenerlo, y lo dejó caer en su delantal. Aquello se había convertido en un bebé con una cabeza gorda y un pico de pájaro embotado que se abría y se cerraba. Su padre estalló en una gran risa [...][9]

Estoy convencido de que la importancia del sexo disminuye en la alta teoría del psiquismo al ritmo en

9. De «Preludio», en Mansfield, K., *En la bahía*, Bruguera, Barcelona, 1982, trad. L. Acevedo de Borges (1943), introd. G. de Torre (1938).

que disminuye también en el gran arte que legitima, en su nivel de distinción del gusto, las realizaciones «menores» del arte popular y de masas. Que el sexo sea más explícito en el imaginario a final del siglo XX que en su inicio, cuando surgió el psicoanálisis, indica más bien su devaluación teórica y su minorización en espectáculo edificante (elegible o rechazable, tanto da). El arte plástico de David Hockney, por ejemplo, a caballo entre el hiperrealismo, el *naïf*, y un *fauve* explícito que evoca al propio Matisse, constituye un fragmento del imaginario legitimador cuya función principal consiste en elevar a la dignidad histórica del cuadro y a su inmovilidad olímpica las experiencias triviales que proceden a la vez de nuestros retratos de familia y de nuestra visión frenética, en cuanto espectadores de los *medios*, de un mundo urbano soñado y fugaz. Pues bien, en comparación con el imaginario de la *vanguardia heroica*, el de Hockney se ha descargado mucho de referencias «freudianas». Su sexo es a la vez pudoroso, explícito y apacible. Al mismo tiempo la evolución de la teoría psicoanalítica ha estilizado enormemente el recurso explicativo y curativo a la función sexual englobándola en parte en otras descripciones más amplias (como las ofrecidas por Melanie Klein: «escisión», «introyección», «identificación proyectiva»...). Pero lo que permanece de todo ello es justamente lo que importa a la filosofía, a saber, que el inconsciente, de todos modos, ha de ser postulado como límite del imaginario. Diversas escuelas psicoanalíticas han insistido también en términos y funciones asimilables al universo del inconsciente, como la «preconcepción». Fuertemente vinculado al carácter somático del «ello», lo que los nuevos analistas —por

ejemplo W. R. Bion— denominan «preconcepción» no deja de ser uno de los aspectos del inconsciente: es una *estructura mínima* no saturada que propicia el espacio vacío de una variable, la cual puede ser «saturada» por la experiencia; es una *función* cuyo cometido es el de consentir el paso a formas más integradas y organizadas de representación; es un *uso*, en último término, ya que, en sugerentes palabras de C. Neri, «toda construcción teórica puede ser empleada como una preconcepción, como un elemento que puede interesar a un campo de experiencia, puede proporcionar criterios para ordenarla y respecto al cual es posible encontrar una realización».[10]

Es así como el inconsciente freudiano se suma desde la posición del sujeto a otros «inconscientes». Algunos son más pragmáticos —así los resultados de la comunicación paradójica y los desajustes o «intersticios» de la interpretación— y otros son más ontológicos —la espera heideggeriana del *Ereignis* como acontecimiento que se impone a cualquier intersubjetividad posible y previsible. Pero lo importante y lo que exige una nueva investigación es el hecho de que ni siquiera la «vivencia» es inconsciente, aun siendo pre-lingüística y reformadora del imaginario. Esta observación, que debo a Carlos Castilla del Pino, me sugiere que los aspectos prácticos, y por así decir didascálicos, del múltiple inconsciente han de ser establecidos en un lugar tangencial a las «vivencias». Si lo inconsciente cae fuera del ima-

10. Citado por Cruciani, P., «La preconcezione», en C. Neri, A. Correale, P. Fadda. (eds.), *Letture Bioniane*, Borla, Roma, 1987, págs. 122-123.

ginario es porque sólo se da en el límite del discurso y en concomitancia con el suceso y la acción irruptivos. En el lugar mismo del conflicto bruto que no ha dejado reposar y «rememorar» la vivencia es, por tanto, donde ha de situarse el pensar, en parte indicial y en parte necesariamente propositivo. La aceptación del inconsciente exige, al menos, esa tensión. Y esa tensión exige la aceptación del inconsciente.

CAPÍTULO V

Individualidad creadora

Sujeto y creación objetiva

Sin entrar en demasiadas cavilaciones sobre el futuro, parto del supuesto de que en el pasado la filosofía moderna ha sido, sobre todo, construcción y deconstrucción del sujeto. Eso quiere decir que la llamada crisis del sujeto es más bien un síntoma que una debacle: esa supuesta crisis anuncia en realidad un cambio en la concepción del sujeto, una afirmación mundial de la subjetivización y una cierta deriva —en los márgenes del pensamiento— hacia un nuevo objetivismo.

Me apresuro, además, a identificar «sujeto» moderno con individuo, admitiendo *grosso modo* que el principio de individuación ha funcionado haciendo de la persona humana su primer analogado. Nótese por tanto —siquiera sea en el plano lógico— que si hay algo de «persona» que no sea humano entonces no es *individuo* y que si hay, después de todo, individuos que no son personas entonces lo son por analogía y compañía de los humanos. Mucho me temo, por lo tanto, que la anunciada y nunca cumplida «muerte del hombre» significa

simplemente que los conceptos de «humano», «individuo», «persona» y «sujeto» han de ser tratados con una relativa independencia, porque no todos ellos se aplican *a la vez* a las mismas referencias.

En cambio el concepto de creación es más problemático porque vivimos demasiado bajo el influjo tardorromántico de que el par creación/creatividad se superpone al par expresión/expresividad. Pero eso sólo es cierto bajo la acepción estricta de una filosofía muy concreta, la de B. Croce, cuya importancia se mide precisamente por su virtualidad antirromántica. En efecto, para Croce la «expresión» es el movimiento virtual hacia fuera del sujeto, la cual coincide con la «intuición» cognitiva e interna en un mismo punto focal: ese punto es la creación. De ahí la disputada idea estética de Croce de que las obras de arte no necesitan, ontológicamente hablando, pasar por el trámite de la técnica y de la realización material.

Sin embargo, en un sentido más leve y pedagógico la equipolencia entre creación y expresión no es tan cierta. La mera expresividad libre de los sujetos no es creación. ¿Por qué? Por un motivo que ha subrayado bien la llamada *estética de la recepción*: no basta con que un sujeto cree una supuesta obra de arte, ya que el carácter estético de la obra depende también de que tal obra se ofrezca como candidata a ser apreciada. En principio la apreciación no es sólo individual sino también social, es decir, intersubjetiva.

Hasta aquí la filosofía de Croce podría muy bien ser recuperada, puesto que él es quien ha concedido el título de «genio» a todos los participantes del proceso artístico (no sólo a los «genios» individuales de la ideología

romántica). Según el impactante dicho de Croce, ahora el genio se ha hecho popular y democrático, el genio es legión y somos todos. Entre otras lecturas de esta novedad en filosofía cabe la siguiente: no sólo es genio el que hace la obra sino también el que la interpreta, no sólo quien la crea sino también quien la recrea.

Ahora bien, para entender el tono taxativo de lo que hemos afirmado —que la expresividad libre no es creación— debemos avanzar un poco más hacia un terreno donde ya es dudoso que pudieran seguirnos tanto el gran Croce como la estética de la recepción (o la *estética institucional* de G. Dickie, a la que también hemos aludido).

Ocurre que la creación no sólo es subjetual e intersubjetiva: es, en último término, objetiva. Tratemos de ir por pasos.

Que la creación es objetiva significa ante todo dos cosas. La más corriente es la que contradice la propuesta demasiado arrogante de Croce de que la realidad material de la obra de arte es prescindible: tal propuesta es unilateral y subjetivista en la medida en que rechaza el carácter objetual de la obra en cuanto técnica, materia, rastro, documento, monumento.

Pero hay otra faceta del objetivismo de la obra más importante y menos recorrida: la creación es objetiva porque va más allá de los límites del intersubjetivismo. El resultado artístico no se explica por el consenso. La suma de las interpretaciones es heterogénea. En realidad cada obra de arte está sometida a una interpretación abierta (es la exitosa idea que Umberto Eco popularizó en 1965), de modo que la calidad estética de la obra se evalúa, entre otros medios, por su virtualidad y fecun-

didad para generar interpretaciones. La gran obra de arte no sólo no depende del juicio de los expertos sino que al final no depende de ningún juicio: ni individual ni social. Al revés: los juicios estéticos dependen de la objetividad de la obra. Definitivamente la obra de arte es objetiva en la medida en que su creación va más allá de los sujetos que la juzgan. En cuanto objetiva, la obra se abre a la hermenéutica continua, a la semiosis infinita. De momento no diremos nada más sobre la objetividad de la obra y la deriva de su sentido. Hemos de volver al sujeto.

Macrocreación y microcreación

El individuo creador no sabe *qua tal* que lo es. Uno no puede estar siendo genio todo el tiempo e incluso quien está más alejado de la creación material es capaz en algún momento de educir una chispa de comprensión e interpretación del escenario de la vida. La superficie interpretable de la obra es tan rugosa, desigual y cambiante como lo es el núcleo creativo del individuo: ambas superficies son coincidentes.

La primera consecuencia de esto ha sido sacada ya por algunas mentes lógicas y por algunas agudezas críticas: la obra es siempre mayor que quien la crea. Ni siquiera el genio de Miguel Ángel o el de Beethoven pueden resistir —en el plano estético— la comparación valorativa de sus obras. De hecho la teoría estética es el único lugar de la filosofía donde nosotros podemos admitir sin escándalo que hay sujetos colectivos: por ejemplo los que crearon la Capilla Sixtina o la Sinfonía Pasto-

ral. A esos sujetos pertenecen, entre otros individuos, el individuo Michelangelo y el individuo Beethoven.

La segunda consecuencia es que la mayor parte de las obras de la cultura se mantiene ya en un estado estable de oscilación valorativa: tal vez algún intérprete puede añadirle algún sentido, pero en general su valoración ha alcanzado un estado entrópico que la hace oscilar suave y gradualmente en el espacio histórico. Así también, en correspondencia, el individuo creador: en él la creación ha descendido desde el individualismo fuerte hacia un individualismo oscilante. Hemos de recoger la enseñanza nietzscheana en este punto: incluso el *superhombre* oscila, ya no es brutalmente enterizo como los *aristoi* griegos que son su modelo. Toda creación tiene su origen fuera del sujeto, se encarna en su ingenio y lo sobrepasa hacia la objetividad.

Llegados a este punto es preciso distinguir entre *macrocreación* y *microcreación*. Ambas especies pertenecen al estado actual de la creación, concepto que ha tenido, según Tatarkiewicz, tres etapas principales: la creación *ex nihilo* —de tipo cristiano—, la creación como expresión —romántica— y la pancreación, es decir que toda actividad *innovadora* en el aspecto que sea es creativa.

La base de la distinción entre macrocreación y microcreación está en el hecho de que la vanguardia artística ha agotado el repertorio lógico posible del arte como experimento. Cuando Picasso y Schönberg concibieron a principios del siglo pasado la posibilidad de romper y reconstruir los medios formales de la plástica y de la música parecía imposible que ese proceso se agotara al cabo de unas pocas décadas. Pero el caso es que

así ha sido: el soporte material y técnico de la innovación estilística se ha revelado mucho más exiguo que la capacidad interpretativa general del legado artístico.

Eso quiere decir, en mi opinión, que el hecho creativo del siglo XX, por lo que hace al plano estético, posee dos facetas bien marcadas que se han ignorado mutuamente hasta que, por fin, han venido a confluir en la última década del siglo y del milenio: la tradición del gran arte se ha volcado en el proceso, intenso y rápido como una deflagración, del arte experimental, mientras que el legado artístico histórico ha ido pasando más tenaz y lentamente al dominio de las masas a través de la educación generalizada y a través de la transformación del mismo en los medios de comunicación.

Una hermenéutica de baja intensidad y amplia extensión ha convertido a la mayor parte de los sujetos, al menos en el primer mundo, en intérpretes de la cultura mundial. Pero con ello la creatividad productiva se ha escapado de la potencia del individuo. Ahora la única fuente de innovación, en el plano estético productivo, es la técnica. El cambio técnico posibilita una relativa novedad en el mensaje artístico, pero siempre tendiendo hacia la repetición, hacia el *revival* y en definitiva hacia la entropía de los contenidos. Ésa es la macrocreación.

La crisis estética, en cambio, se corresponde con un avance considerable de la microcreación, lo que significa que la creación ya no lo es principalmente de formas artísticas o de objetos, sino de perspectivas, interpretaciones y formas de vida. Los protagonistas y actores de la microcreación no son artistas, ni técnicos ni científicos (en su caso) sino ciudadanos en general.

Ciertamente hay un modelo artístico de la microcreación: ese modelo es la *performance*, la actuación que ha tenido históricamente su paradigma en el teatro. A medida que las sociedades se van vaciando de sus raíces meramente étnicas y van entrando en la libertad desarraigada de la vida urbana, el modelo de *performance* comienza a ser decisivo en la actuación de los sujetos: ellos han de ejercer la interpretación en el doble sentido del término, como una glosa, como un comentario a lo que ocurre y a lo que *les* ocurre, y como una representación en el escenario social. Por ello lo que se re-presenta es la vida misma y lo que se innova son las formas de relación interpersonal, la propuesta de normas, la reinterpretación de las relaciones y normas del pasado, el tanteo de la ejecución de las futuras. La microcreación se corresponde, en general, con la construcción de la sociedad democrática y multiétnica: en la medida en que está en marcha ese proceso, de una manera vivaz y previsible la microcreación ética crecerá en extensión e intensidad.

Filosofía de la objetivación

Hemos dicho que decir «individuo» es, hoy, decir «sujeto», o lo que resuena ya de modo brillante y contundente en el joven Ortega y Gasset. No que todas las cosas individuales sean un sujeto, sino más bien que el sujeto es el modelo paradigmático de lo individual. En el debate presente de la filosofía hay quien defiende que éste es el resultado más estable de la ontología moderna, procediendo en consecuencia a una recuperación meliorativa de las grandes metafísicas del Barroco

(así, por ejemplo, Amelia Valcárcel y tal vez también Celia Amorós).

Pero la renovación de las ideas de Espinosa o de Leibniz para reforzar una teoría actual del sujeto viene, sin embargo, a cauterizar alguno de los supuestos más corrientes y sangrantes del debate presente. Por ejemplo: la postulación del debilitamiento del sujeto supone también la de la ontología moderna como fase final de una metafísica agotada (por ser «absoluta», por ser de la «presencia», por ser «totalitaria»...). Es evidente que esa postulación no es la preferida, en cambio, de quienes relanzan la validez de la ontología laica de la modernidad bajo el supuesto de que no hay otra ontología de recambio: según ese análisis el proceso mundial de subjetualización se realiza, en lo esencial, acercándose al modelo de sujeto laico, ciudadano, y libre tal y como se diseña en dicha ontología.

De lo que se trata, desde luego, no es de persuadir a nadie de que el consenso es inevitable sino de constatar que los sujetos se constituyen a sí mismos mediante un proceso de reflexión y de reivindicación de derechos: los sujetos se objetivan. Este concepto no es un retruécano sino más bien la constatación empírica de que los lugares principales en los que se observa y juzga la validez de la ontología «occidental» no son los gabinetes y cenáculos de nuestras sociedades, en los que, inevitablemente, se juegan todavía las últimas bazas de un cierto decadentismo (e incluso puede afirmarse: «siempre será así»), sino que esos lugares son todos aquellos sitios del ancho mundo en que pueblos, estamentos, géneros, acceden rápidamente a la conciencia de sus derechos universales y objetivos. ¿Estamos ante una nueva versión

de una filosofía objetiva y positiva del sujeto? ¿Estamos ante la *filosofía de la objetivación*?

Tal filosofía de la objetivación sería muy escéptica respecto a toda desvalorización y disminución del sujeto: el motivo reside en que dicha filosofía contempla el caso de todos aquellos individuos que aún no son sujeto de acuerdo a los criterios de libertad, creación y ciudadanía. Veamos algunos casos.

¿Que hay una epistemología sin sujeto, según la propuesta de K. Popper? Sea, puesto que se trata de un asunto menor y limitado, el de la equipolencia de los sujetos ante la prueba de las teorías científicas. De hecho el intento de Popper es defender la objetividad del conocimiento frente al mero «expresionismo», de manera que quien hace *pendant* con el conocimiento objetivo es, precisamente, el sujeto «objetivo» y moral en cuanto ciudadano democrático.

¿Que hay una deconstrucción del sujeto, como quiere J. Derrida? La hay en el sentido histórico de que toda reconstrucción de la idea de sujeto remite a algunos trazos que no están en presencia —ni en el lenguaje ni en la historia—, pero ni siquiera Derrida y los derridianos pueden pretender oponerse de una manera frontal al hecho empírico de la autoría: el hecho de que el sujeto Jacques Derrida —valga aquí el argumento *ad hominem*— es el autor y creador, y responsable moral llegado el caso, de una serie de teorías, entre ellas la de la deconstrucción...

¿Que hay un «desvanecimiento» del sujeto, en la línea de la hermenéutica debilista? Indudable, puesto que el modelo de sujeto ya no puede ser el que encarna la vieja fuerza del patriarcado, o del dogmatismo, o de la exis-

tencia egotista de la vanguardia. Pero, definitivamente, hablar en serio de la muerte del sujeto es demasiado. Por seguir a Vattimo: al igual que la metafísica se ha transfigurado tras su muerte (nietzscheana), así también el sujeto que la acompañaba: al igual que Lázaro ha resucitado y goza de buena salud.

No deja de haber cierta paradoja en que la resurrección definitiva del sujeto se certifique sobre todo por la muerte efectiva de cada sujeto, creo yo, puesto que justamente la *muerte* del sujeto es en la ontología existencial la base de la efectividad del sujeto, siquiera sea *en disminución*.

No es sólo que la desaparición física del sujeto —parece que inevitable, al menos por ahora— disminuya las pretensiones y baje los humos de cualquiera, tal como siempre ha enseñado la ascética de la *meditatio mortis*. Es también y sobre todo la extensión de la idea de muerte a la idea de negatividad de la vida como imposibilidad de cualquier otra posibilidad, en eco heideggeriano. Es el factor de la falta, de la asimetría entre sujetos, del dolor y del fracaso, que obligan al sujeto a reorientar la narración de su vida para saberse cual es. Al dolor y al fracaso —tal y como el mundo en derredor los valora— corresponde una interpretación de cada individuo —de cada «damnificado»— acompañada de sufrimiento y de abnegación. El factor de la falta individualiza al sujeto incluso cuando la negatividad no procede de la impotencia y de la alienación sino de la misma potencia y alegría (en términos de Espinosa).

Por eso la misma meditación de la muerte no siempre procede de la impotencia y de la tristeza ni conduce necesariamente a ellas. Lo que en mi vida «*me* corres-

ponde» —como diría Ortega— puede suscitar para mí un mundo lleno de fortuna, de placer, de poder, pero lo empírico es atenerse en todo caso a la sabiduría barroca que muestra la célebre pintura de Poussin: *Et in Arcadia ego*. Incluso en el jardín del paraíso en la tierra está presente la tumba con la inscripción que avisa de la presencia discreta de la muerte. No es, por tanto, que la muerte del sujeto haya acabado con la individuación. Al contrario, es el sujeto-para-la-muerte el que se aplica a objetivar su negatividad haciéndose, así, individuo.

La inerte responsabilidad

Hay por tanto dos fuentes del individuo que lo mantienen por encima de las críticas razonables a varias versiones, inaceptables o de rango menor, del sujeto moderno. La lista de las versiones inaceptables del sujeto puede neutralizarse mediante el recurso a esas dos fuentes, a saber: que el sujeto surge del *conatus* y que el sujeto *no es* una «cosa». Es a partir de la conjunción de ambas fuentes como podemos concebir el punto principal de la constitución del individuo como sujeto y como persona: la responsabilidad.

Sin embargo el tema de la responsabilidad, con ser el decisivo para la subjetualización, no entra en directo en nuestra perspectiva acerca de la individualidad creadora. ¿Por qué? Porque el hecho de la responsabilidad —no quisiera ser demasiado exagerado en este punto— no es creativo. Es más bien el resultado de una decisión cuyo objetivo es *aceptar*: la creatividad afecta al des-

pliegue de la decisión responsable pero no toca para nada al núcleo de la responsabilidad, mucho más próximo al lugar clásico que Kierkegaard llamaba «reasignación infinita».

Cuando uno se siente responsable de algo y saca su genio para solventarlo está actuando según su estilo. Tal movimiento no lo es de la responsabilidad, que queda, por así decir, «más atrás», sino del *conatus* o dicho en lenguaje más popular, de «las ganas»: ganas de persistir en el ser, ganas de luchar, ganas de afamarse. Pero el *conatus*, que hace sujeto, no hace sin embargo «persona». Para ser «persona» uno debe actuar con responsabilidad, es decir, ha de admitir la autoría de sus acciones y ha de considerarse a sí mismo, a su cuerpo, titular de su propia vida. Esto no es tan fácil, puesto que la responsabilidad exige ambas cosas a la vez. Es fácil tenerle apego a la vida y amar, como se dice, el propio pellejo, pero tales querencias no son sino efluvios del *conatus*: hacen sujeto pero no persona. Por otra parte, uno puede admitir la autoría de sus acciones en un sentido restringido —sólo como responsable jurídico y policíaco— pero estar convencido, por lo demás, de que sus acciones están predeterminadas por la herencia genética, o por la educación, o por el inconsciente, o que son sencillamente producto del azar y de la casualidad. En este caso no puede decirse que uno se conciba a sí mismo como persona sino como cosa (no importa cómo se califique el sujeto a sí mismo).

Ninguno de los pseudosujetos del ejemplo —el que sólo lucha por su vida y el que se considera autor sólo en cuanto constreñido por la ley— poseen una percepción correcta de las exigencias de la individualidad: eso

es porque no se han resignado a la responsabilidad. Cómo decirlo: poco importa que la gente se conciba a sí misma de una manera o de otra. La responsabilidad como núcleo del individuo-sujeto es inerte respecto a toda fenomenología y respecto a cualquier *performance*, ya sea ésta de gran calidad estética o de mera palabrería.

La responsabilidad es empírica en el sentido de que responde a una situación ontológica básica que si no se respeta en su carácter dual y paradójico da lugar a todo tipo de paradojas derivadas, síntomas a su vez de esa falta de aceptación de lo empírico. Esa situación ontológica de la peculiaridad humana ha sido descrita de muchas maneras por la tradición del humanismo, pero una nueva manera de hacerlo según las coordenadas actuales podría ser ésta: el estado normal del individuo no se deja describir mediante la metáfora de que es un siervo, o una creatura o una máquina que «cree» ser responsable cuando en realidad depende de un señor, de un creador, de un mecanismo a los que su «creer» y su conciencia viven supeditados; sino que —más bien al revés— ocurre que el cuerpo-sujeto se constituye en cada instante mediante la obturación de cualquier supuesto de heteronomía: ¿soy un siervo? pues no importa, lo soy por la fuerza o por mi deseo; ¿soy una creatura? no importa, el sentido de mi creación y de mi creador dependen de mí; ¿soy una máquina biológica? sin duda, soy la máquina autónoma que sabe que es una máquina y que sabe también qué es una máquina.

En definitiva la responsabilidad es el punto inerte en el que el lenguaje de cada cuerpo humano acepta la finitud de sus determinaciones y se hace así cargo de sus indeterminaciones. No que la autonomía del sujeto sea

la causa de su responsabilidad, sino que la responsabilidad necesaria del sujeto es causa de su autonomía. Ahora bien: no olvidemos la *empiria*, que es paradójica. Si alguien cree ser responsable, autónomo, autosuficiente y único se equivoca. La creencia en la propia responsabilidad tiene su límite en la indeterminación que introduce la presencia del «otro». La autonomía sólo lo es en la medida en que está condicionada por el compromiso con la alteridad. El hecho de que las ideas de «alteridad» provengan sobre todo del pensamiento religioso no disminuye un ápice su papel ontológico. Así es la razón.

Los falsos sujetos

Veamos brevemente unos cuantos ítems de la lista de los falsos sujetos: el sujeto burgués-cristiano, los diversos pseudosujetos colectivos, el tirano, el sujeto «trascendental».

El sujeto burgués-cristiano ya no es aquel espantajo sumario —mezcla de fideísmo y de filisteísmo— contra el que se debatieron Marx y Nietzsche. En su versión más acertada y competente este sujeto ha aportado sin duda el modelo más depurado de lo que es un ciudadano mundial: amigo de la técnica, pero no su servidor; creyente en la providencia pero también en la libertad; tolerante con todo, pero constructor del Estado de derecho para todos. Sin embargo el efecto de la secularización ha sido definitivo, en mi opinión, para el cristianismo: reducido desde la pretensión absoluta al liderazgo meramente necesario de la vida global, el sujeto cristiano no puede escapar a la tentación de importar su

modelo desde lo que él cree posición eminente de cada sujeto en relación con Dios, nada menos.

Eso lleva a varias disfunciones del modelo. Hay que reconocer que la dignidad de los hombres en cuanto sujetos que no son cosas ha sido defendida de la mejor manera por el cristianismo y sus aledaños. Pero la tendencia a atribuir su *conatus* particular a una especie de don, residuo tal vez de la vieja teología, hace que nos encontremos a diario con situaciones no demasiado ejemplares. No se puede enseñar por la mañana lógica y filosofía del lenguaje —o ética— y subir al púlpito por la tarde para predicar sobre el Espíritu Santo. No se puede hacer filosofía política por la mañana y dedicarse por la tarde a añadir interpretaciones al Talmud (el sujeto hebreo es, en lo que critico, el mismo que el sujeto cristiano). Mejor dicho: se puede hacer perfectamente y eso constituye además un hermoso ejemplo del sujeto tolerante y tolerado del modelo ético-político de sujeto democrático. Pero justamente esas situaciones son también un indicio de ciertas insuficiencias de ese modelo.

Para mí hay ahí una escisión nada inevitable que deriva históricamente del modo en que se montó en su día la idea de sujeto en los ámbitos políticos en los que más y mejor creció la democracia moderna: primero está el sujeto empirista, propio del ámbito anglosajón, y después el sujeto existencial, típico del ámbito continental europeo. El sujeto empirista se presenta a su vez también escindido: por un lado está el ciudadano con sus derechos y por otro está el sujeto con sus creencias, las que sean, incluyendo en ellas las creencias «científicas» acerca de qué sean los sujetos, los individuos, las personas, etc. El sujeto existencial, por su lado, ha tenido con

frecuencia escaso aprecio por valores cívicos como la democracia y la tolerancia, pero presenta en cambio la ventaja de que es un sujeto integrado: la ciudadanía, el pensamiento y el estilo se conciben (porque lo son) como diferentes aplicaciones de la misma responsabilidad.

Lo que quiero decir, en fin, es esto: si el sujeto cristiano desea promoverse como tal no puede monopolizar el modelo de sujeto democrático sino que sólo puede hacerlo, por el contrario, aceptando su propia particularidad y peculiaridad, dejando el paso libre para un modelo global de sujeto. Ese modelo global ya no puede coincidir, al menos explícitamente, con el modelo empírico-escindido, que es el que domina el ámbito de lo que los periodistas llaman ahora «el pensamiento único». Ese modelo de sujeto global ha de ser, a la vez, existencial, democrático e integrado.

No me detendré en la problemática de los pseudosujetos colectivos porque a estas alturas resulta asombroso que alguien haya pensado alguna vez de verdad que la nación, la clase social o el club de regatas podrían sustituir, en cuanto sujetos, a los cuerpos individuales que los forman, cuerpos dotados de su propio *conatus* y de su intransferible responsabilidad.

Pero no hay que minimizar tampoco la importancia de las discusiones sobre el sujeto colectivo, puesto que están en la base del desarrollo de la sociología y de la economía, por un lado, y porque forman parte, por otro, del aparato retórico que llevó adelante los grandes movimientos de masas que transformaron la política desde una democracia liberal de propietarios hacia el Estado social.

Además está de moda en estas décadas, a causa de una explicable reacción antinacionalista y antisocialista,

la negación tajante de realidades colectivas. Pero es un error. Como decíamos al principio de este capítulo, tal vez exista en el mundo algo de persona que no sea humano, y de la misma manera puedo ahora continuar diciendo que seguro que hay en el mundo algo de humano que no es sujeto: eso vale para las naciones, las familias, las ciudades, y los clubs de regatas. Lo que se les niega es el carácter de sujeto (aquel que la metafísica hegeliano-marxista se empeñaba en atribuir al proletariado y a su partido) pero no desde luego el de realidades colectivas, conformadas por tanto por opiniones y sentimientos de varios individuos —muchos o pocos— cuyos derechos, en ese aspecto, son *proveniencia*, provienen del poso de la historia y de las relaciones interpersonales e inhieren en la vida de los individuos.

Otro caso paradigmático de este sistema es el del tirano. Incluso el tirano es persona, ya que no es una cosa. Pero no está claro que sea un sujeto: su *conatus* invade el de los otros reduciéndolos, a ellos sí, a cosas. Estamos hablando de un diagrama de tirano: ese diagrama ideal absorbe, así pues, la responsabilidad de los otros y asumiéndola injustamente viene a ocurrir que se autodestruye como sujeto, puesto que la condición de tal requiere que la autonomía propia esté garantizada por la autonomía de los demás. No es ocioso recordar que el trabajoso trabalenguas del célebre filósofo alemán Hegel acerca de la dialéctica del amo y del siervo no es ajeno a este diagrama del tirano.

En efecto, según la figura clásica de Hegel, la verdad de la «conciencia independiente» es la *conciencia servil.* Y la verdad de la conciencia servil «devendrá también, sin duda —al realizarse plenamente—, lo contrario de

lo que de un modo inmediato es».[1] En esas estamos: en una situación fenomenológica virtualmente igualitaria las oportunidades vitales del tirano son escasas. No puede cumplir la dialéctica amo/siervo por falta de material: aquellos sujetos que se le oponen son iguales a él y no toleran, no pueden tolerar, la usurpación de su responsabilidad por la fuerza. La mera subsistencia del tirano en esas condiciones es una cuestión transitoria y provisional: su mismo carácter de sujeto está en suspenso en tanto no se restaure el reconocimiento de la responsabilidad de todos; su misma vida pende de un hilo sea cual sea la crueldad efectiva que aplique a su autoprotección.

No es de extrañar que la teoría se las haya arreglado casi siempre para aprobar alguna forma de tiranicidio: desde nuestras coordenadas podíamos decir que el tirano no ha llegado a constituirse en sujeto por exceso de *conatus* y usurpación de la conación ajena; eso es lo que le condena a muerte, puesto que entonces el caso se convierte en una cuestión *personal* para todos aquellos sujetos capitidisminuidos por la tiranía.

En cuanto al sujeto «trascendental», a cuya crítica me he dedicado en otros lugares, baste señalar en este contexto un par de cosas: así como la persona puede no ser, en algún caso, sujeto, es imposible, por el contrario, que haya un sujeto que no sea persona. El llamado «sujeto trascendental» se pretende que es una supuesta instan-

1. Hegel, G.W.F., «Die Wahrheit des selbständing Bewusstseins ist demnacht das Knechtische Bewusstsein» en *Phänomenologie des Geistes* (1807), en vol. III, Suhrkamp, Fráncfort del Meno, 1970, pág. 152. (*Fenomenología del Espíritu*, FCE., México, 1966, pág. 119, trad. W. Roca y R. Guerra.)

cia transempírica que regula las relaciones empíricas; pero en la medida en que tal sujeto carece de *conatus* (¿cómo podría tenerlo si no es «nadie», es decir, «alguien» que pudiera tenerlo?) me temo que no es sujeto en absoluto.

La creación infinitesimal de la acción responsable

Hay una larga lucha en la filosofía entre lo que se llama, más o menos, «voluntarismo» e «intelectualismo» que alcanza a formar un bucle especial cuando de lo que se trata es del sujeto. La defensa de la razón abstracta es a veces disimulo del carácter conativo del poder de sujetos emergentes (así gran parte de filosofía barroca e ilustrada), mientras que el reconocimiento de la voluntad abstracta (como pasa en mucha filosofía romántica) es otras veces el paso para hacer del reducto de la razón un instrumento ordenador (pacífico o combativo, eso depende).

En la actualidad esas posiciones sobre el sujeto han tomado la siguiente forma: hay quienes postulan que el *conatus* que ha nucleado al sujeto en el pasado decae e incluso desaparece; y hay quienes postulan el fortalecimiento explícito del sujeto porque lo consideran la sede de un poder necesario. Los primeros defienden una torsión de la racionalidad según la cual el sujeto se difumina ante otras realidades envolventes de carácter lingüístico (el *texto*) o histórico (la *proveniencia*). Los segundos dan por supuesto que ante la presión de los indudables elementos no racionales (el *Wille* de Scho-

penhauer, el inconsciente, el azar, la *acción interruptiva*) la defensa del sujeto se constituye en un objetivo consciente y ético.

Ante este panorama no hay que extrañarse de que los detractores del sujeto diagnostiquen con frecuencia su desaparición, por un motivo que entra de lleno en el ámbito de la ética: no quieren o no pueden, o ambas cosas, enfrentarse con los problemas de la responsabilidad, de la culpa y del mal. Los defensores del sujeto, por el contrario, lo son —también con frecuencia— por un motivo explícito ético-político: quieren el poder que el proceso de emancipación y liberación aún les niega. Es probable que el ejemplo social más claro de esta segunda actitud sea el movimiento feminista, el cual ha explorado y tensionado la idea de igualdad —desde el sufragismo hasta la actual política de género— en el convencimiento de que la materia misma de la subjetualización es el poder. Pero hasta el feminismo posee una versión anti-sujeto (de tipo lacaniano o incluso derridiano) en la cual las mujeres son la muestra «diferencial» de un tipo de persona que estaría más allá de los espejismos de un sujeto fuerte, autoritario, enterizo.

También esta oposición entre propósitos tiene que ver con el tema de la responsabilidad. Los que dicen no creer en el sujeto (pero que sí actúan, evidentemente, a favor de sí mismos, al menos casi siempre) sostienen en general una idea extrema de la indecibilidad moral. La idea es extrema por el hecho, cierto, desde luego, de que la prueba de la decisión que genera responsabilidad se testa en los casos en que no hay ningún código, ninguna regla, ninguna institución que pueda proporcionar los motivos de la decisión. La decisión única y pruden-

cial, que no es aplicación de una norma sino acción irruptiva en un conjunto de datos no decidentes, crea e indica responsabilidad. Lo que ocurre, sin embargo, es que esa manera de considerar el problema nos sigue encerrando en un estilo vanguardista de filosofar que parece inhábil para reconocer la pertinencia de una razón más común. Porque también en las decisiones regladas, normales o normadas, consuetudinarias, institucionales, se aplica la responsabilidad.

¿No sería útil en este tema adoptar una distinción mínima, inspirada en el conocido tópico de T. Kuhn, entre «moral normal» y «moral en crisis» concediendo que la responsabilidad es el núcleo de ambos modos? Al igual que en el caso de la ciencia, los modos morales «normal» y «en crisis» admiten en primer lugar una lectura histórica: podrían señalarse desde luego épocas morales más normadas, que explotarían un determinado paradigma de corrección, y habría otras épocas más revolucionarias, que harían explotar el paradigma. Pero ocurre que el esquema se aplica incluso mejor al panorama empírico y nominalista de las acciones morales: en cada una de ellas hay un tramo normal y otro resto —por pequeño que sea, digamos «infinitesimal»— donde la responsabilidad sobrepasa cuanto ha instituido la norma, la regla y la costumbre. En cada acción moral se va un poco más allá, a un terreno virgen nunca visitado, en virtud del carácter único e irrepetible de dicha acción.

A diferencia, sin embargo, del caso de la ciencia —en el que la verdad es completamente constructiva y relativa—, la responsabilidad moral es una constante. No hay en ella un más y un menos, es —como si dijéramos— un punto inextenso cuya genealogía sólo afecta a sus for-

mas culturales de producirse pero no a su intensidad. Merced a su punto de acción responsable es como cada sujeto *crea* acciones técnico-morales, que añaden nuevos comportamientos a la masa general de los ejemplos morales. Podría parecer que esa ola ejemplar es irresponsable, mero producto social, pero ésa sería precisamente una mala apreciación. Para contrastar esta situación de lo moral conviene compararla con otras series concomitantes. De esta manera: la responsabilidad es una constante a nivel del individuo como la felicidad es también una constante pero sólo a nivel colectivo e histórico: hay una gente que es más feliz que otra pero no hay estrictamente hablando épocas o pueblos o colectivos «más» o «menos» felices que otros. La justicia —finalmente— es una variable cuya realización está sometida, en conjunto, a un progreso necesario.

¿Papeles cambiados?

Si nos fijamos, hay dos nombres del debate filosófico actual que funcionan como herederos de la tradicional oposición «intelectualismo/voluntarismo». Son la hermenéutica y el pragmatismo. Al igual que sus predecesores, también en ellos se juega muchas veces con los papeles cambiados.

En principio la hermenéutica es intelectualista porque desconfía de la acción y prefiere reducirla a esquemas interpretativos *a posteriori*. Pero eso lo hace justamente porque tiene bajo vigilancia a las filosofías de la acción y a los vitalismos: según el punto de partida hermenéutico, esas filosofías han influido en las quiebras de

la razón moderna, favoreciendo una especie de *hybris* que tiene en el decadentismo su versión esteticista y en la dictadura política y el liderazgo mesiánico su versión ético-política. El pragmatismo, en cambio, parte de un panorama múltiple de acciones que sabe incontrolables *a priori* por la razón, pero ha avanzado con frecuencia no ya hacia la teoría sino incluso hacia la única ontología actual que no se concentra en problemas existenciales sino que construye una nueva versión «neutra» de la teoría de la realidad (así, al menos, la gran ontología semiótica de Charles S. Peirce).

Como quiera que sea hay un asunto importante en todo esto: las pretensiones sólo interpretativas de la hermenéutica son desmentidas en la medida en que existe creación. De una forma eminente tenemos la creación de obras de arte por los individuos, de una forma general tenemos la creación infinitesimal de acciones ético-estéticas por cualquiera. Ciertamente la acción infinitesimal añade a lo que hay en el límite, al menos la acción «en crisis», de modo que tampoco se trata de negar el útil concepto de Gadamer según el cual las distintas interpretaciones sólo se funden en un horizonte que las sobrepasa. De hecho esa fusión puede ser considerada una suerte de «creación objetiva». Eso es así, desde luego. Pero en la medida en que la acción infinitesimal añade «ser» a lo que hay en el límite, al menos la acción «en crisis», es preciso reajustar la ontología hermenéutica para ser fieles al primado de esas acciones. En efecto: en tanto que la acción infinitesimal está ocurriendo todo el tiempo y en todas direcciones, resulta que cualquier versión hermenéutica de lo que pasa no sólo es provisional (lo cual está previsto por la propia her-

menéutica) sino que sólo es válida para definir la acción ético-estética normal, nunca para controlar la acción ético-estética «en crisis». Y como ese tipo de acción forma parte infinitesimal de toda acción, por muy normada, normal o normativa que sea, resulta de ahí que la filosofía ha de cambiar ya el acento en la importancia de las situaciones: no hay que atender tanto a la «fusión de horizontes» como al hecho de que las obras, las elecciones y las decisiones son creativas siempre. Podrán serlo con mayor o menor importancia e intensidad, pero siempre son creativas en el modo de la deriva infinitesimal.

Dicho esto podríamos introducir una cierta diferencia específica entre la acción moral y la acción estética, pero sólo a su vez para respetar la *empiria* de lo que son las instituciones de ambas esferas, ya que en el momento de la acción —sobre todo en el instante de la decisión infinitesimal— no hay distinción entre ambas.

Esa cierta diferencia se declara así: la acción moral es un modo pragmático que añade nuevos comportamientos a partir del núcleo interno, constante y autónomo de la responsabilidad; la acción estética es un modo hermenéutico que consiste en una interpretación heterónoma porque apunta hacia fuera, hacia la obra de arte. La acción moral (al menos en el sentido infinitesimal que aquí consideramos) trabaja en el límite de la realidad y sus decisiones revierten después en nuevas direcciones y reformas de la vida moral y de las instituciones legal-jurídicas. La acción estética —paralelamente— trabaja en función del carácter inexhaurible de la obra de arte: no importa que las obras sean consideradas pequeñas o grandes según el «estándar» de la historia del gusto, puesto que todas ellas son inexhauribles en el modo de la deri-

va infinitesimal (pero en cambio es seguro que debemos restaurar la gradación de importancia e intensidad entre obras mayores y menores).

Ambos tipos de acciones son creativas, sólo que las primeras —las éticas— lo son para la vida en directo, y las segundas —las estéticas— lo son para el sentido de la vida.

Concluiré por ahora con un apunte más sobre la creación estética. El panorama se dibuja así: hay una distinción efectiva entre —por un lado— la pequeña obra de arte como ámbito propio de creación normal (los estilos, las modas, las convenciones) e interpretación infinitesimal (de cada sujeto), y la gran obra de arte —por otro— como ámbito de creación «en crisis», excepcional, genial, duradera, pero sometida también a la interpretación gradual, infinitesimal, puntual de cada sujeto según sus capacidades. ¿No se deduce rápidamente de esta situación empírica la necesidad de proceder a lo que ya apunta, esto es, la restauración del Canon occidental y aun de un inédito y nunca visto Canon Global que se arriesgue a valorar la importancia y significación creativa de las obras menores y mayores en un panorama comprehensivo del gusto planetario? La filosofía nos llama hoy a repensar esas cuestiones. Dar norma a la creación, he ahí algo que el espíritu del tiempo ya no pide ni puede pedir. Crear y recrear la norma, he ahí lo que el espíritu exige en todos los ámbitos de la vida.

CAPÍTULO VI

Sujeto a la aventura

Estás, sujeto, sujeto...

UNAMUNO

Ars homo additus naturae

Las vueltas del sujeto

La cuestión del sujeto, el sujeto como problema, la tarea filosófica de la reconstrucción del sujeto, son, bien mirado, uno de los síntomas llamativos de la localidad de la filosofía y de sus ritmos discontinuos.

¿No se han suscitado esas cuestiones sobre todo —al menos últimamente— dentro de la filosofía continental, o existencial, comprendiendo en ella —como quiere con aguda síntesis Vattimo— las tradiciones fenomenológicas y marxistas?[1] El sujeto «filosófico» entra en crisis porque un sector del pensamiento fenomenológico-existencialista se precipitó en esa «epistemología sin sujeto» a través de una confluencia de saberes nega-

1. Vattimo, G., «Esiti dell'ermeneutica», en *Al di là del soggetto, Nietzsche, Heidegger e l'ermeneutica*, Feltrinelli, Milán, 1981, 1984, pág. 104. Puesto que Vattimo incluye igualmente el pensamiento de «impostación» ontológica, el propio marxismo no debería quedar al margen, en esa medida, del «existencialismo» amplio. (*Más allá del sujeto*, Paidós, Barcelona, 1989, trad. J. C. Fentile y F. Birulés.)

dores del individuo/persona: *estructuralismo* en ciencias humanas, cierta lectura de algunas profundas intuiciones de Nietzsche y de Freud más el añadido militante de la adhesión —siquiera provisional— a una filosofía de la historia en la que el sujeto de la misma se había, al parecer, definitivamente colectivizado, la de Marx. Y así y todo, ¿no se convirtió esa adhesión, ya en Sartre, en un subjetivismo de la libertad? ¿Y no surgió de ese choque la coloratura trágica (o más bien patética) del pensamiento que presidió en parte el vistoso artificio de 1968?

Aunque la moda empieza a relegar la tendencia descrita hay que congratularse de que su núcleo más potente se prolongue, haciendo una especie de *pendant* con la teología negativa, en autores que no renuncian a tomar en serio las incitaciones del pensamiento religioso, desde Kierkegaard *vía* cristiana o desde su propio y rico comentario *vía* judaísmo.[2]

Pero justo es reconocer que el «problema» del sujeto estaba ausente hasta hace poco de la filosofía analítica (de nuevo en el sentido amplio de G. Vattimo) desde Hume mismo. Y es que hay un hecho histórico-cultural de primer orden que no debe ser olvidado más allá de los ejemplos en contrario: el puesto central que juega y ha jugado en las sociedades con filosofías empiristas, cientifistas o pragmatistas la introyección de la idea de libertad personal, a partir de la libertad religiosa primero y de las demás libertades de opinión después, incluida la libertad de gusto en cuanto derecho a la eva-

2. Levinas, E., *L'au-delà du verset, lectures et discours talmudiques*, Minuit, París, 1982.

luación individual de los productos culturales. Ni los rigores del neopositivismo ni la exaltación tardorromántica del arte moderno han hecho tambalearse ese *factum* en un tipo de sociedad que lo mismo ha acogido y acoge a las versiones «liberales» que a las «libertarias» bajo el manto del respeto, si ideológico, a la persona como *ultima ratio.*[3]

Los signos de los tiempos dan la razón, por otro lado, a una filosofía práctica y positiva del sujeto: la quiebra del «sujeto revolucionario» como agente de la historia, vinculada desde luego al triunfo fragmentario de las tesis del movimiento obrero en Occidente, no ha detenido el empuje de la trasmutación-en-sujeto por medio de los grupos reivindicativos. Antes al contrario, lo que los nostálgicos del historicismo rígido viven como «desmovilización» y «dispersión» de las masas es —desde la óptica de un historicismo más empírico— la eclosión de las reivindicaciones asociativas de grupos sociales que no habían alcanzado hasta el presente condiciones favorables de desarrollo. Los contrapoderes son también poderes, y por tanto el debilitamiento de los Estados frente a las Corporaciones (Giner) y el proceso no cumplido

3. Muguerza, J., «Entre el liberalismo y el libertarismo (Reflexiones desde la ética)», en *Zona Abierta* 30, págs. 1-62. También en *Desde la perplejidad*, FCE., México-Madrid, 1990, págs. 153-209. Por eso hay equívocos de base en el esperanzador cotejo que hoy se vive entre las dos filosofías, analítica y existencial: el intento, pongo por caso, de leer la ontología de Peirce en clave trascendental, o el intento de hacer compatible una filosofía de la acción que no nombra al sujeto porque lo da por supuesto con otra que lo menta sólo para tornar a diluirlo en lo «sistemático» (aun cuando la escatología salvífica de la política, con su tufo platonizante, se haya evaporado por el camino). Ambos están abocados al fracaso.

que lleva a institucionalizar los movimientos de liberación nacional (como fenómeno específico del Mundo Sur o no) son también aspectos de esa trasmutación-en-sujeto.[4]

Sujeto estético: estilo y ejemplaridad

¿Que qué pinta la formación del sujeto estético en todo esto? Por de pronto la dimensión estética introduce la noción de *estilo*, la cual resume varios rasgos *subjetuales* (eludamos el término «subjetivo», tan quemado): a) que habiendo varias maneras de hacer una cosa, o de decirla —lo que es a su vez una acción—, el *cómo* esa cosa se hace es lo que la caracteriza como subjetual; b) que el sujeto en cuanto artífice está más allá de toda duda epistemológica, la cual sí afecta a la atribución moral a causa, en el límite, de la interioridad de la conciencia y la responsabilidad; c) que la exterioridad de la cosa hecha —y por tanto hecha en cuanto dicha o en cuanto expresada— *representa* un mundo o, si se prefiere, una forma de vida; y d) que, finalmente, la modernidad ha llamado arte a ese representar.

He ahí a los héroes del arte, que no sólo se expresan sino que representan mundos. Pero he ahí también a los sujetos comunes transmutando en espectáculo la narración de la que son portadores o transmutados ellos mismos, en la dinámica de las fuerzas sociales,

4. Giner, S. y Pérez Yruela, M., *La sociedad corporativa*, Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid, 1979, esp. págs. 84-110.

en comparsas de una narración ajena.[5] No se trata de una mera variación del tema, ¿ontológico?, de los «modos de cosmofacción» (*ways of worldmaking*, Nelson Goodman), ni tampoco del tema semiótico del «agente doble» que la psicología profunda ha certificado genialmente en la teoría del *double-bind* (el doble vínculo).[6]

Esa tópica es cara a la filosofía estética porque aúna dos extremos de la suya propia. De un lado, el mundo-discurso estático y serial del arte como «museo imaginario». De otro, el dinámico mundo-acción de los sujetos, interactivos, en la experiencia estética. Ambos se constituyen en núcleo de la cosmofacción que *ejemplifica*.

En la filosofía de Goodman —«escéptica, analítica y construccionalista», como él mismo dice— «nuestros mundos» o las versiones del mundo (esa precisión no nos concierne ahora) se construyen por medio de adecuadas *descripciones*, *representaciones* y *percepciones*.[7]

5. Cruz Rodríguez, M., *Narratividad: la nueva síntesis*, Nexos, Península, 1986, esp. cap. 8.

6. Fabbri, P., «Todos somos agentes dobles», en *Revista de Occidente* 85 (junio 1988) págs. 6-26.

Mouillard-Fraisse, G., «Double Bind, metalenguaje y paradoja literaria», Actas Noesis I, *Paradoja y Creatividad*, págs. 5-16, trad. J. M. Fernández Cardo, 1987, Calaceite (Teruel).

La «doma» de las esotéricas ideas de Bateson por P. Watzlawick y la escuela de Palo Alto ha dado lugar a una importante psicología *interaccional*. La semiótica del arte como comunicación aporta mucho a esa perspectiva pragmática y, obviamente, ésta a aquélla. Se precisa ya un capítulo nuevo de la «lógica del arte».

7. Goodman, N., *Ways of Worldmaking*, Hackett, Indianápolis, 1978, 1984, pág. 4: *For some purposes, we may want to define a relation that will so sort versions into clusters that each cluster constitutes a world, and the members of the cluster are versions of that world; but for many purposes, right world-description*

Con ellas se corresponden los rasgos de un *estilo*: rasgo de lo que se dice, de lo que se ejemplifica o de lo que se expresa. Resulta, así pues, que no sólo ejemplifican las *representaciones* —digamos, las obras de arte en sentido amplio—, sino también las descripciones (denotativas o no) y las expresiones (lingüísticas o sensoriales). Pero lo hacen en cuanto *estilísticas*, esto es, con nuestro énfasis, en cuanto *subjetuales*.

Que algo ejemplifique objetivamente, incluso «auténticamente», es el caso extremo de un «ejemplo» que lo es de un estado de cosas, no de una forma de vida. Es un ejemplo «sin estilo». Aun así el «ejemplo objetivo» conserva el rasgo de la individualidad, cual ocurre con el *experimento crucial* en el lenguaje científico. Cuando esa individualidad es, por el contrario, estilística hace referencia necesaria a un sujeto, a una persona sin más, aunque la representación ejemplar sea una cosa, un artefacto o artificio cual todas las obras de arte lo son. Estilo y estructura contrastan. La estructura no representa ni

---

and world-depictions and world-perceptions, the ways-the-world-is, or just versions, can be treated as our worlds». Cf. trad. C. Thibeant, *Maneras de hacer mundos*, Visor, Madrid, 1990.

En págs. 23-40, «The Status of Style».

La tentación de coordinar esta construcción con la «segundidad», «terceridad» y «primeridad» de Ch. S. Peirce conduce probablemente al extravío. Es una propuesta, la de Goodman, que más bien sustituye a los «reinos» (de la realidad, Peirce, Popper) por los *procedimientos*. Para él los «reinos» son *n*, sólo los procedimientos son semióticamente contables. Una aportación pertinente: Herrero, A., *Semiótica y creatividad, la lógica abductiva*, Palas Atenea, Madrid, 1988. Sobre Peirce remito también a mi libro *Signos estéticos y teoría. Crítica de las ciencias del arte*, Anthropos, Barcelona, 1986.

ejemplifica, sólo describe o expresa. Las descripciones o expresiones ejemplifican, en cambio, en cuanto estilísticas y por ello subjetuales. Es su modo de convertirse en representaciones. Únicamente los sujetos/personas, por su estilo, son ejemplares de una forma de vida.

Recepción, arte popular, individuo

Estas observaciones llevan a reconsiderar el concepto de sujeto estético en la medida en que se nos ha traditado en galas de héroe ejemplar: el artista, el «autor». Pues el museo imaginario del arte fagocita a tales héroes disecándolos al lado de «sus» obras: monumentos ejemplares todos ellos. Quien *representa* —ahora sabemos esa verdad bien establecida— son los sujetos estéticos comunes, nosotros como intérpretes que, haciendo vivir el imaginario de nuestra cultura, ejemplificamos una forma de vida.

Si el autor desaparece no es tanto para que resplandezca la estructura como para que el texto viva en la interpretación de los sujetos comunes, en el doble sentido del genitivo: lo que la interpretación representa acerca del entorno cultural de los sujetos y sobre todo la interpretación cuasi-teatral de una forma de vida de la que ellos son agentes con o sin voluntad estética.

Ideas como éstas, que están siendo difundidas por diversas corrientes de pensamiento —entre ellas la *estética de la recepción*—, colaboran a desplegar ante nuestra vista el proceso de formación de la individualidad. Tenemos la propuesta tal vez demasiado abrupta de Jauss de que «la experiencia estética va apropiándose de los

predicados de la identidad divina, acuñándolos en normas de una autoexperiencia, que se manifiesta, literariamente, en las formas y reivindicaciones de la autobiografía moderna».[8] Tenemos también el decisivo convencimiento de Horkheimer, audaz viniendo de quien viene, de que la experiencia de la individualidad se recorta sobre la negación que el sujeto realiza de sus ligámenes y condicionamientos sociales, por medio de la estética. ¿De manera que —cabría glosar— esos ligámenes son recuperados por el sujeto a través de algún autorrelato de lo que él vale por relación a ellos y de lo que le importan? «En el comportamiento estético, el hombre se despoja en cierto modo de sus funciones como miembro de la sociedad y reacciona como el individuo aislado que ha llegado a ser. A pesar de todas las mediaciones entre la esfera de la vida privada y el ámbito de la producción social, ambas cosas son divergentes.»[9]

Sin embargo esa divergencia no puede ser entendida hoy como Horkheimer lo hacía en los años treinta, cuando los frankfurtianos se dedicaban a salvaguardar la esfera privada para la «alta cultura» mediante la intensa denostación de la cultura de masas por «alienante». Si alguna vez la cultura de masas produjo los efectos perversos que le atribuían aquellos sabios europeos trasladados al Gran Teatro Integral de Oklahoma (Kafka), lo cierto es que la situación ha cambiado desde entonces.

8. Jauss, H. R., *Experiencia estética y hermenéutica literaria, ensayos en el campo de la experiencia estética* (1977), Taurus, Madrid, 1986, trad. J. Siles y Ela Mª Fernández-Palacios, págs. 226-227.

9. Horkheimer, M., «Arte nuevo y cultura de masas», en *Teoría crítica* (1968), Barral, Barcelona, 1971, págs. 115 ss.

Dejando de lado que la contaminación entre *alta cultura* y medios de masas produce obras bellas que no son peyorativamente *midcult* o cultura impostada, está el hecho de que la nueva cultura popular produce el mismo efecto de individuación que producía la alta cultura, sólo que a una escala social mucho mayor. Y en la medida en que el «ámbito de la producción social» incluye ahora, precisamente a través de esa cultura popular, la producción del imaginario que lo justifica pero también que lo cuestiona, ni lo privado es ya más el ámbito estético-resistente (cual ocurría en la concepción elitista y «burguesa» estándar) ni lo social es un ámbito que funcione al margen de los autorrelatos que los colectivos ponen en juego como *representación* de sus intereses.[10]

Caben, en definitiva, diversos énfasis en las funciones del sujeto. Lo que importa es salir de la epistemología que lo ignora (y aún de toda epistemología, siguiendo los pasos de Rorty) lo mismo que de una hermenéutica excesivamente «talmúdica» y escorada hacia la anegación del intérprete en el texto. El mundo del arte como texto que ejemplifica nos muestra que la calidad del *genio* como artífice que instaura se ha democratizado en los juicios y acciones estéticos de los sujetos comunes, en su *gusto*. Creo que el mérito de la descripción de esa dinámica estilística que va desde las obras hacia los intérpretes hay que atribuirlo a la filosofía de Croce. Y así he intentado mostrarlo con matizaciones en varios sitios

10. Bell, D., «Modernidad y sociedad de masas: variedad de la experiencia cultural» (1962), en *La industria de la cultura*, A. Corazón, Madrid, 1969, trad. E. Benítez, págs. 15-65, presentación de V. Bozal.

mediante el concepto de *sujeto fáctico*, que procede de modo paramétrico del mundo del arte.

Dicho en términos aristotélicos, el principio de la *téchne* no está en lo producido sino en quien lo produce. Sólo que ahora las fronteras entre la producción y la acción práctica (ética) se difuminan, pues el estilo en cuanto opción del «cómo» debilita la excelencia hacia la justa medida, tal como Aristóteles quería para las virtudes, y en general, para la *buena vida.*[11]

Todo ello permite reconocer las razones vitales (¿qué otro nombre les daríamos?) tanto de los grupos de sujetos que hacen colectivos dotados de autorrelato como de los sujetos que hacen individualismo subversivo. Ha sido dicho, en clave retórica, que la estética es la ética de un mundo plural. Sin cancelar los temas de la responsabilidad y de la justicia, que permanecen en su substancia ética, esa retórica alude a la común ejemplaridad de lo que se hace y de cómo se hace, pues como bien dicta el sentido común es en la distancia que va de lo primero a lo segundo —en el estilo— en donde reside, si no lo mejor, sí lo preferible. En la vida estética la fuerza performativa del autorrelato como acción representa la vida buena y es, así, la que persuade.

11. Gadamer, H.-G., *Verdad y método* (1960), Sígueme, Salamanca, 1977, págs. 389-390. En contra del comentario de Gadamer, a saber, que la «renuncia» a aspectos en la *téchne* no supone la perfección de ese saber pero sí en la aplicación de la ley, que se hace así «justa» mediante la «renuncia» a ciertos aspectos, ¿no es más preciso el que la «eliminación de aspectos» constituye también perfección en la *téchne*, a lo menos según la idea de un *arte bello*? Es así posible que pese a la tradición romántica del «gran arte» el dicho de que «lo mejor es enemigo de lo bueno» de la sabiduría popular sea también aplicable a la estética.

No hace al caso, por tanto, escandalizarse del narcisismo de nuestra época. Primero, porque no existe más que en el relato de aquellas personas que jamás creyeron en otra cosa que en tal narcisismo. Ocurre con esto una de esas comunicaciones paradójicas de las que la literatura y las artes son maestras: si me lamento de lo que me satisface es que estoy satisfecho de lo que me lamento. Pero no importa. Tales opiniones son efectos colaterales del posicionamiento frente a las *ortoversiones* dominantes y dimanadas del poder.[12] Segundo, porque jamás ha habido tal cantidad de grupos de todos los sexos y lugares que luchen por subjetualizarse poniendo en circulación sus intereses colectivos. Y tercero, porque las imágenes de la vida racional que «la herejía del amor a sí mismo» ha dictado en Occidente —las del místico, el poeta, el *dandy*, el solitario como héroes ejemplares— han sido y son elemento constitutivo de la fusión y difusión de la forma de vida ilustrado-moderna.[13]

Adviene en este punto otra de las paradojas que nos señalan un *topos* de no retorno en la filosofía: que la publicación del individualismo socializa y la socialización individualiza. La cual es la exterioridad de esta otra, más liminar: que la mención única puede ser también signo patrón de una clase de elemento único y que el signo patrón es también mención de un lenguaje-tipo superior. Por eso las quejas por el narcisismo,

12. Valcárcel, A., «Mentira, versiones, verdades», en C. Castilla del Pino (comp.), *El discurso de la mentira*, Alianza, Madrid, 1988, págs. 43-60.

13. Zweig, P., *The Heresy of Self-love, a study of subversive individualism*, Princeton University Press, 1968, 1980.

el individualismo, el subjetivismo de nuestra forma de vida son inanes y contrarias al *ars pulchrae cogitandi*, a la estética.

Intermedio sobre testimonio del arte y pragmatismo humanista

Pero la ejemplaridad y la representación que el sujeto estético ejecuta no son suficientes. El *esteticismo* es la enfermedad adolescente de la estética —la autoconcepción de la vida como obra de arte del «seductor».[14] Tras la enseñanza de Kierkegaard es preciso asumir el «deber» y el absoluto subjetual que opera en lo «bello», esto es, lo que tiene en sí su propia teleología. Esa dialéctica —la única objetiva— nos arroja, sin más mediaciones que el ejercicio de la elección desde lo condicionante hasta la autenticidad, en la noción de *testimonio*.[15]

Ése es el motivo de la urgente tarea filosófica de hacer una lectura existencial de toda filosofía constructiva (en el sentido de Rorty) y especialmente de la filosofía analítica. Pues si bien es cierto —según hemos supuesto— que tal filosofía descansa en el *humus* seguro de una aceptación histórico-cultural del indivi-

14. Wuthenow, R. R., *Muse, Maske, Meduse. Europäischer Ästhetizismus*, Suhrkamp, Fráncfort del Meno, 1978.

Amorós, C., *Sören Kierkegaard o la subjetividad del caballero*, Anthropos, Barcelona, 1987.

15. Vattimo, G., «El ocaso del sujeto y el problema del testimonio», en *Las aventuras de la diferencia* (1985), Península, Barcelona, 1986, trad. J. C. Gentile, págs. 43-59.

duo/persona, también lo es que el problemático sujeto que en ella se reconoce no se cuestiona.

En el pragmatismo de Goodman la filosofía del *hacer* ha sustituido y englobado satisfactoriamente las escisiones kantianas entre razón pura y razón práctica, pero el papel del sujeto permanece opacamente preterido: en silencio, o citado si acaso bajo el nominalista nombre de *we* («nosotros») y de aquel más sofisticado de «indicador personal»: «A veces una inscripción se divide temporalmente en varios indicadores diferentes; por ejemplo, si una chapa en la que se lee "Yo odio a Hitler" es llevada por diferentes personas en tres días sucesivos, entonces las tres partes de cada día de la inscripción permanente "Yo" nombran personas diferentes».[16] Nada que objetar a que tal constructivismo responda a problemas reales. Pero... En *Fact, Fiction and Forecast* encontramos la siguiente aguda reflexión de Goodman: «En la vida nuestros problemas surgen a menudo de nuestras complacencias; en la filosofía derivan más bien de nuestras renunciaciones».[17] Si bien ha de admitirse que las restricciones son condición de la buena teoría, hay en ese pensamiento, emblemático de todo un filosofar, una restricción y una oposición notablemente inaceptables entre «vida» y «filosofía». El debilitamiento de la filo-

16. Goodman, N., *The Structure of Appearence* (1951), Bobbs-Merrill, Indianápolis, 1962, págs. 363-364.

Para un desarrollo de la cuestión del «nosotros» dentro de la teoría de la «acción social», cf. Tuomela, R. y Miller, K., «Nos-intenciones» («We-Intentions»), Seminariu d'Estética y Semiótica, Cátedra de Lógica y Filosofía de la Ciencia, (Universidad de Oviedo), Abril, 1987.

17. Goodman, N., *Fact, Fiction and Forecast* (1979), Harvard University Press, 1983, pág. 31.

sofía consistente en hacer de ella una región de la vida, y nada más, es una admirable guía que cualquiera puede abrazar con razón. Ya lo dijo Hamlet —«Hay más mundos de los que caben en tu filosofía, Horacio»—, de modo que cual Horacios del héroe de la vida los filósofos han de asentir a ese *factum* si no quieren extraviarse. No obstante, lo contrario es incierto: no hay filosofías que no quepan en la vida ni hay filosofía alguna fuera de la vida. Y por lo tanto es preciso que la filosofía, por constructiva que sea, se mantenga abierta a los problemas reales que claman desde el exterior de las restricciones asumidas. Es ésta una prédica que vale para los problemas del sujeto en el seno del actual pragmatismo, ya que la mera introducción de ese término *existencial* (significativamente *subject* no es *sujeto* sino más bien *tema* o *asunto* en el inglés filosófico) cambia las cosas.

Por ejemplo, las vías de Cosmofacción o de Hacermundos (*Worldmaking*) que Goodman desarrolla se aplican de inmediato al mundo del arte por la proximidad misma que le es propia con la *téchne*, con el *facere*, como conocimiento:

a) Composición y Descomposición, b) Ponderación, c) Ordenación, d) Supresión y Suplemantación, e) Deformación. No obstante, un par de precisiones se imponen. Véase cómo el sujeto/persona no aparece por ningún lado en la lista. En el fondo, más vale aludir al sujeto/persona sin nombrarle que nombrarle mal. Porque, en efecto, es preciso admitir la restricción de introducirlo de lleno en la teoría cuando hay pasos previos que dar: en este caso la de-construcción del sujeto como agente en la medida en que las operaciones de Cosmofacción lo son tanto del sujeto cognitivo como del sujeto facti-

vo-productor o del sujeto-intérprete y moral. Eso acentúa una necesidad filosófica a la que me parece relevante adherirse, aunque sea parcial: que en el nivel semiótico no hay discurso y no hay acción separados por la barra lógica de la disyunción exclusiva sino sólo *signos*, o como Goodman prefiere, en tono de homenaje a Cassirer, *símbolos.*[18] Segunda precisión: el rigor ontológico nos obliga a subir de nivel, como cuando manejamos cierto programa informático. En ese nivel, en el que lo semiótico y lo ontológico se convierten en pragmatismo, ya ni siquiera caben discursos que son acciones y acciones que son discursos porque tocamos uno de los límites de la heterogeneidad que crea dualismo empírico: allí donde hay propiamente discurso no hay acción, allí donde hay acción no hay propiamente discurso.

Sin embargo el lugar del sujeto se resiste a ser meramente aludido. La alusión está demasiado cercana todavía la mera elisión. Aludir, en filosofía, suena terriblemente a eludir las cuestiones. Y el sujeto no puede ser eludido porque el mundo que la realidad como artefacto «representa» es ejemplar más allá de la ejemplaridad lógica. El arte como forma de vida es ejemplar también en el sentido existencial de que es un *testimonio*. Pero como la reintroducción del testimonio no puede renunciar a la fuerza del monopolio del sentido de las cosas, puesto que todo saber, toda ley, toda coseidad mostrenca, toda muerte se le refiere en cuanto ocurrencia en los sujetos, resulta asimismo que la *gratuidad*, la *variación*

18. Goodman, N., *Ways of Worldmaking*, o. cit., págs. 7-17. *a) Composition and Decomposition, b) Weighting, c) Ordering, d) Deletion and Supplementation, e) Deformation.*

y la *paz* del arte entendido «a la moderna», o sea como arte bello, corresponden ahora de modo eminente al sujeto que testimonia.

Creo que son apreciables los puentes entre el pragmatismo constructivista y ese nuevo humanismo que ha quemado las máscaras odiosas que vinculaban lo retórico del hombre —burgués, cristiano, europeo, masculino— a una ética reaccionaria. Von Wright resume con profunda sencillez en su *Humanism and the Humanities* (contribución al Quinto Centenario de la Universidad de Upsala) las dos vías de la modernidad como «redescubrimiento de la naturaleza y del hombre». Contrapone las figuras de Pico de la Mirandola (humanismo) y de Kepler (naturalismo) en relación con la astrología. Pico escribe en contra de ella pues tiene por falsa e inane la creencia «de que el destino está predeterminado por las constelaciones de los cuerpos celestes y otros "signos del cielo"». Kepler, en cambio, aplicándose a su cultivo llega a ser uno de los padres fundadores de las modernas ciencias exactas sin dejar de estar «profundamente convencido de que los asuntos humanos dependen de las mutuas posiciones de los astros».

Acudiré a las palabras mismas con las que Von Wright comenta ese contraste: «En su discurso sobre la Dignidad del Hombre el humanista del Renacimiento Pico de la Mirandola ha expresado la idea de que sólo el hombre carece, entre las criaturas de Dios, de puesto fijo en el gran orden de las cosas. Al hombre mismo toca escoger ese lugar, lo que quiere ser: bestia o ángel, o algo intermedio. En la terminología de la escolástica medieval la idea de Pico equivale a decir que la existencia precede en el hombre a la esencia —una fórmula para la

libertad humana también familiar desde el moderno existencialismo». En cuanto a la creencia de Kepler, «[...] haciendo abstracción de su elemento supersticioso es también un convencimiento de que el hombre posee un lugar fijo en el orden cósmico, que los asuntos humanos están así gobernados por leyes inexorables del universo. Tener esta convicción puede ser omitir algo esencial acerca del hombre. Pero difícilmente puede ser etiquetado como superstición. Sería más exacto llamarla una filosofía implícita del hombre, la cual ha sido continuamente alimentada, desde los días de Kepler, por el victorioso progreso de la ciencia».[19]

Si hay que tomar partido en esta nueva *querelle* debe decirse, desde una perspectiva de sujeto, que éste ha vuelto a abrirse paso, a través, y más allá de las enseñanzas keplerianas replanteando su puesto en la gran «cadena del ser».[20] En este libro atisbo algunos caminos por los que el sujeto estético ha sido pieza originaria, unas veces, y piedra de escándalo, otras, en la imagen del hombre que las artes han ayudado a hacer y a deshacer con pareja facilidad. [21] Procuro construir un concepto actual de sujeto artístico focalizando el diálogo, unilateral si se quiere, con el sujeto cognitivo. En la penumbra, o mejor en la sombra de la filosofía (E. Trías), queda el resto.

19. Von Wright, G. H., «Humanism and Humanities», en S. Kanger and S. Öhman (eds.), *Philosophy and Grammar. Papers on the Occasion of the Quincentennial of Uppsala University*, Reidel, Dordrecht, 1981, págs. 1-16, esp. 4-5.

20. Lovejoy, A. O., *The Great Chain of Being* (1936), Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 1964, 1982.

21. Jiménez, J., *Imágenes del hombre, fundamentos de estética*, Tecnos, Madrid, 1986, esp. cap. 7.

Venturas/desventuras del sujeto y violencia

¿No es ya una exigencia de la razón avanzar desde cualquier ontología impersonalista hacia la simple aceptación del sujeto/persona tal como la sabiduría urbana de nuestra cultura (mesocrático-cristiana, qué más da) lo ha manejado implícitamente siempre? No digo *su papel*, pues eso es lo que ha de replantearse, sino su patencia empírica, sociológica, antropológica, comunicacional. Porque aceptar esa patencia del sujeto supone debilitar el Ser en todas sus encarnaciones, ya sea el Ser como Historia, como Naturaleza, como Verdad, como Destino y *last but not least*, como Texto.

Ahora bien, cualquier militancia en contra de los «grandes relatos», incluyendo el de Lyotard como relato del Ser-Informático, se convierte en una militancia en contra de la violencia explicativa que legitima la secuencia *ser-debe*. Se milita manteniendo alerta la libertad de *decisión* sobre toda *descripción* (lo que vale también obviamente para la decisión positiva de asentir a alguna).

Es el olor de esa violencia lo que nos convoca al mismo tiempo contra la violencia real, subjetual, que la vigente tecnología de la *seguridad* —a todos los niveles— nos administra con la típica doblez gansteril de protección/ausencia e invocación al azar/necesidad, según los casos. Nos hemos inyectado la presuntuosa droga del «control de la naturaleza» con la idea equivocada de estar cumpliendo el programa nietzscheano del superhombre y ahora hemos de aprender a leer el evento y

la acción disruptiva en otra clave con el fin de desintoxicarnos de nuestra neurosis reconvirtiéndola, por lo menos, en dolencia benigna. Como dice Severino: «Se trata, por el contrario, pensando que el hombre es un error, de vislumbrar en el "super-hombre" —o sea, en lo que está más allá del hombre— el *ocaso* de la persuasión de ser los amos de las cosas».[22]

Ciertamente es el espectáculo de la violencia que ni puede ser legitimada, como hacía la metafísica, ni puede ser ocultada en tanto que componente real de tantas situaciones etológicas o políticas, lo que convoca al mundo del arte como modelo de vida, pues propio es de la «representación» elidir la violencia real.[23]

El arte conviene con el *dilema pacífico*: cuando la estética de la destrucción es arte entonces es representación ejemplar (incluso en cuanto arte de la memoria histórica); cuando es crimen entonces es irreal y encarna prácticamente el horror metafísico (como el genio pubescente de Passolini supo «representar» tantas veces). Por eso el arte sabe curar y sabe hacer operante la verdad de las cosas, según enseñó Heidegger, remitiendo a los trazos que en el ocaso de la metafísica han ido quedándonos como herencia de valores y como heridas de guerra. *De facto*, el *narrar* y el *representar* constituyen ya por sí mismos ese «de-

22. Severino, E., «A proposito della "crisi"», en *La tendenza fondamentale del nostro tempo*, Adelphi, Milán, 1988, pág. 35.

23. Vattimo, G., «La voluntad de poder como arte», en *Las aventuras de la diferencia*, o. cit., págs. 106-107.

Vattimo, G., «Metafisica, violenza, secolarizzazione», en íd. (ed.), *Filosofia '86*, Laterza, Roma-Bari, 1987, págs. 71-93.

caimiento y distorsión» (*Verwindung*) de la metafísica, la cual es pura voluntad absoluta en la doctrina y facticidad impía de los hechos, en estado *hegeliano* puro.[24]

De la misma manera, la *narración* y la *exposición* que la filosofía estética promueven nos devuelven un sujeto corregido y pacificado. El sujeto mesocrático que subyace a la visión naturalista del mundo es apeado de los componentes darwinistas que lo condenan a una maldición adánica (dolor, trabajo, muerte) no suficientemente secularizada. La visión de Pico de la Mirandola de un hombre *libero* respecto al juego del destino, buscador errante de su puesto en el cosmos, queda prefigurado en el sujeto estético que es artífice, agente, «falsificador» —en bella expresión de Manuel Granell—, pero nunca más amo, *master*, *padrone*, como en la corriente ideología imperial del «pionero».

Esta idea incide en la doctrina que debilita la noción de testimonio siguiendo las mejores virtualidades de Nietzsche. No un *superman* sino un *ultrahombre*, en razonada traducción de G. Vattimo. Eso requiere abandonar toda exigencia de existencialismo que ponga en el centro del testimonio el martirio como prueba de la ver-

24. Vattimo, G., «Dialettica, differenza, pensiero debole», en G. Vattimo y A. Rovatti (eds.), *Il pensiero debole*, Feltrinelli, Milán, 1983, 1986, págs. 12-28, esp. 21 ss., trad. *El pensamiento débil* en Cátedra, Madrid, 1988. Aquí sugiere Vattimo la vigencia, en paralelo con las consecuencias de la filosofía de Hegel, de una derecha y de una izquierda heideggerianas.

Cf. Mari, F. (ed.), *Moderno/posmoderno. Soggetto, tempo, sapere nella società attuale*, Feltrinelli, Milán, 1987, esp. el panorama ofrecido por Maurizio Ferraris en «Il postmoderno e la decostruzione del moderno», págs. 117-129.

dad, lo cual supone desactivar en la misma jugada su contrapartida metafísica, a saber, la administración y la disposición de la muerte por razones «ideales».[25]

Sin embargo, ¿quién no quiere que la vida, en clave poéticamente positiva, se desarrolle así como un teatro feliz según las exigencias del libreto saliendo todos a saludar al caer el telón, tanto el Héroe que se ha lavado entretanto las manos de la sangre de mentira como el Villano que muestra divertido la falsa daga de muelle? No, esa metáfora espectacular o cualquier otra más sofisticada y *à la page* denunciaría de inmediato otro esteticismo, no satánico y decadentista esta vez, pero igualmente falso.

La vida no es *como* algo a no ser en el respecto más teórico de que las formas de vida se interpretan mutuamente. No obstante, algún interés tiene convocar a la teoría estética a ese interpretar a medida que la progresiva definición de la buena vida que acompaña a los procesos de emancipación va ilustrando y racionalizando nuestro rechazo y repugnancia sentimentales por toda forma de violencia. Los grupos de personas que se subjetualizan educen su propio relato de una imagen de vida,

25. Vattimo, G., *Il Soggetto e la Maschera, Nietzsche e il problema della liberazione*, Bompiani, Milán, 1974, esp. «Crepuscolo del soggetto», págs. 213-247, y «L'oltreuomo e il mondo liberato», págs. 283-348. Hay que atender a la revisión que Vattimo hace del texto de 1974 en la entrevista con «Lotta Continua» (*Al di là del soggetto*, o. cit., págs. 21-22): en contra de lo que entonces pensaba, el *ultrahombre* (*Uebermensch*) nietzscheano no necesita ser leído en clave de liberación y conciliación «absolutas». Cf. trad. de J. Benaguí (y otros) en *El sujeto y la máscara*, Península, Barcelona, 1989.

Cf. «El ocaso del sujeto y el problema del testimonio» en *Las aventuras de la diferencia*, o. cit., págs. 44-45.

y la nueva libertad que conquistan muestra así en negativo otro rostro hasta entonces inédito de la mala vida. Por relación al programa ilustrado —y en un arco más largo, al humanista— el arte ofrece una intervención de la voluntad que en cuanto técnica de construcción («cualquiera puede añadir lo que falta», dice Aristóteles) está libre de las aporías de la «buena voluntad». El arte actúa con la inocencia de la «voluntad de poder» y, si está bien en abstracto que las personas quieran ser libres, el *modus operandi* del arte exhibe ya las formas concretas en que esa libertad se produce.

Negación de transcendencia y de transparencia. El sujeto translúcido

Comprenderá el lector que la íntima reflexión de Wittgenstein desde sus diarios (y también, por cierto, en el propio *Tractatus*, 6.421) acerca de la identidad de la ética y la estética, en cuya estela pueden acomodarse mejor o peor estas observaciones, da para mucho más.[26] Baste de momento con que desde distintas filosofías se cierren las escisiones kantianas y se diga adiós a ese «mundo bien perdido».[27] Pero la buena ventura del sujeto en el panorama recién abierto depende aún de dos precisiones que aquí puedo apenas apuntar: a) que no hay «yo

26. Valcárcel, A., *Ética contra estética*, Crítica, Barcelona, 1998.
27. Rorty, R., «The World Well Lost», en *Consequences of Pragmatism*, Harvester, Sussex, 1982, págs. 3-18; trad. en *Consecuencias del pragmatismo*, Tecnos, Madrid, 1996. Cf. también *La Filosofía y el espejo de la naturaleza* (1979), Cátedra, Madrid, 1983, esp. «Filosofía sin espejos», págs. 323-355.

trascendental»; b) que el sujeto (estético) es translúcido.

Ambas cuestiones tienen que ver con la necesidad de cohonestar una imagen armónica de la vida —utópica o feliz, según se prefiera— con el hecho de que la vida es, para muchas personas siempre y para algunas alguna vez, un infierno. Es, en definitiva, el problema del mal y de la culpa que subyace en toda filosofía que no dimita de su dimensión práctica y que brilla por su ausencia en las que sí dimiten o delegan en otras instancias.[28]

Temo que el reinvento dialógico del viejo «yo trascendental» en forma de comunidad de la comunicación, la cual es al mismo tiempo condición lógica y fin moral, sea síntoma de un escaso entendimiento de la terca catadura de los conflictos, de la ubicuidad de su violencia y de su inquietante inmunidad al tratamiento discursivo. Admitiendo las virtudes del diálogo, no está de más insistir en que la relativización del tiempo y el horizonte múltiple de las culturas difícilmente nos autorizan a esperar que el Gran Acuerdo sea el punto de llegada de ninguna pragmática realista, como si el mundo ético-político fuera una gran reunión decisoria de tipo sesentayochista con delegados provisionales, transitorios y con mandato de la asamblea. Practicando el simulacro el sujeto estético disemina más bien el disenso, aunque en aras de la paz. Se duele del mal que se genera. Pero sus acciones, al igual que la serie de las obras de arte, son

28. Ver sobre esto Ricoeur, P., *Finitud y culpabilidad* (1960), Taurus, Madrid, 1969, pról. J. L. L. Aranguren, trad. C. Sánchez Gil; una obra que adquiere más envergadura con el tiempo.

exposición antes que diálogo, y como ellas se amontonan y se contaminan. Tan sólo se concilian, en último término, en el discurso que las legitima, nunca en el discurso que las blanquea hasta hacerlas transparentes, y así, justas.[29]

Las acciones del sujeto se yuxtaponen en agradable paz y compaña si es posible. Y si no se *catartizan* purgando en la imagen de la propia forma de vida lo mal hecho, lo mal padecido o lo mal condolido. Esa *catarsis* existencial hereda de este modo aquella otra catarsis antigua del teatro griego que, según ciertas interpretaciones, enseñaba lo que las leyes de la ciudad tenían de ventajoso frente al imperio de la *areté* primitiva, más divina tal vez pero más peligrosa

29. Muguerza, J., *La alternativa del disenso (en torno a la fundamentación ética de los derechos humanos)*, The Tanner Lectures of Human Value, conferencia, 19 Abril 1988, Madrid, págs. 38 ss. Me pregunto si, al cabo, la «fundamentación» del argumento del profesor Muguerza a favor del disenso no acaba por convertirse precisamente en la contrafigura de lo que Apel y un poco menos Habermas (como este texto que cito se preocupa de recordar) entienden por «fundamentación trascendental». La de Muguerza, en cualquier caso, ya sólo reclama de Kant —piadosamente— el patronazgo moral/ejemplar, pero no en absoluto el epistemológico, que es el objeto de mis reparos.

Cf. Bouveresse, J., *Rationalité et cynisme*, Minuit, París, 1984, págs. 164-165. Uno no puede dejar de asentir a la mayor parte de las demoledoras críticas que el wittgensteiniano francés dedica a F. Lyotard. Pero la salida al *impasse* producido por el rechazo a la distinción (*complètement artificielle*) de los tres dominios otrora kantianos (ciencia, moral y estética) no tiene porqué consistir en *n'avoir à se préoccuper ni des interactions ni des conflits ni des médiations possibles*, sino seguramente en lo contrario.

y más trágica. El factor estético de la comunicación enseña a construir la propia ley de la forma de vida y a adjuntarla como diferencia en vez de sustraerla como consenso.[30]

Temo, asimismo, que la invocación a la «transparencia» en el tramo final de una filosofía estética desdiga de cuanto sabemos acerca de la sospechable opacidad y otreidad del sujeto, comenzando por las de su autoimagen. Me parece bien y filosófico —me disgustaría de veras ser malentendido en este punto— reivindicar para la estética la constante aspiración a reobtener el «singular» y el individuo. Lo que quisiera sugerir es que el producto de esa «sublimación» (en sentido alquimista) no es transparente, de la misma manera que no es trascendental su producción. Algo de esto,

30. En su monumental *Paideia* (1933) opone W. Jaeger, por supuesto, la nueva *areté* a aquella antigua y *heroica* vinculada a la *moira* divina. Pero lo interesante es el modo de perduración de la creencia antigua, salvaguardada y por así decir «distanciada» en el teatro. «Y ni la conciencia de la propia responsabilidad del individuo actuante por sus actos y sus desdichas, que fue creciendo a medida que se iba racionalizando la vida en el siglo VI, pudo menoscabar en el sentido moral de un Solón o un Teognis, de un Simónides o de un Esquilo, aquel último núcleo indestructible de la antigua fe en la moira que vive en la tragedia del siglo V: la idea de que los dioses ciegan a quienes quieren perder» (FCE., México, 1957, trad. J. Xirau y W. Roces, págs. 610-611).

Esa *moira* estetizada en la poesía nos permite separar la actitud *catárquica* del arte, que convive con la fatalidad trágica, de la actitud meramente reproductiva de la *moira*, pero a escala social, que se enquistó en el lado peor y más oscuro de la filosofía semi-secularizada y semi-aristocrática de Platón: ese tono autoritario en lo político, esencialista en lo cognitivo y —lo que aquí nos preocupa— dirigista en lo cultural.

sin embargo, me parece detectar en una teoría tan rica, por otro lado, como la de Eugenio Trías. Leemos en *Los límites del mundo*: «El artista, por consiguiente, muestra o revela *la bisagra* (lo casual, es decir, lo que siempre es casuístico) al hacer saltar el falso gozne *causal.* [...] Ese orden nuevo en el cual se juntan, en su eje propio y genuino, sucesos del mundo y juegos de palabras, debe ser alojado en el lugar que le corresponde, ese *lugar trascendental* donde puede lograrse la conservación del azar, es decir, la consecución de un *azar en conserva*. De este modo, se hace milicia ético-estética de la promoción de ese *envasado trascendental*: el artista se revela militante del espacio-luz, lugarteniente de la proposición topológica».[31]

Enunciada la *proposición topológica* —que *la diferencia es diferencia en su absoluto «ser lo mismo»*— se puede militar en ese límite nominalista muy a gusto. Pero ¿no se concibe aún el «espacio-luz» como fundamento del *ser*, aunque se postula un fundamento no-ontológico y no trágico, por tanto? ¿Y no suena eso demasiado a aquel tipo de conciliación (o superación, llamada ahora «proyección») inaugurado en la modernidad por las visiones de Hegel y sus compañeros del *Stift* de Tu-

---

Cf. Tatarkiewicz, W., *Historia de seis ideas* (1975), Tecnos, Madrid, 1988, trad. F. Rodríguez Martín, págs. 125-128, de donde la *apaté* («ilusión») y la *mímesis* («producción de irreales») pueden oponerse conjuntamente a la *katharsis* al modo en que la modernidad ha opuesto lo bello del gusto a lo genial de lo sublime.

31. Trías, E., *Los límites del mundo*, Ariel, Barcelona, 1985, pág. 252 y págs. 258, 262, 264, 266, 270-271, 274. Para una aguda exposición del par kantiano *esquemas/símbolos* en la *Crítica de la Facultad de Juzgar* (parr. 59, 256-260, Meiner), cf. Trías, o. cit., págs. 100-101.

binga? A mi modo de ver, las acciones de la obra de arte como artefacto en la vida encarnan con eminencia esa «originaria división», de la que Trías habla en otro lugar, la cual secciona en ínsito dualismo todo signo como *significado-representación*, por parte de la cosa, y *sentido-testimonio*, por parte del sujeto. Pero estoy persuadido de que la vida como arte *añade* al ser antes que proyectarlo a algún espacio de *transparencia*. Ese añadido consistiría en lo que hermosamente declara Trías: un «enunciar», un «denunciar» y un «anunciar». Desconfío, no obstante, de que nos advenga a su través el ideal de la transparencia.[32]

Hay otros estéticos, entre los que destaca Fabio Mauri, que sostienen ideas muy próximas a las de Trías. Según Mauri, el fin del arte *è e resta l'essere, l'essenziale, cui necessariamente l'inessenziale dà testimonianza. La sua vocazione, o natura, è l'ulteriorità della forma dell'essere e dell'inessenziale non essere, in una completa, in realtà accessibile, esemplificazione, che conferma e restituisce al vuoto il suo valore di contenuto reale.*[33]

«Restituir al vacío su valor de contenido real», eso hacen, en efecto, las versiones-imágenes de vida que el arte produce. Por el contrario, en mi sentir, el testimonio no lo es de lo esencial oculto entre los velos de lo inesencial sino de lo *subjetual* a contraluz del horizon-

32. El tema de la transparencia ha sido tocado por Ortega y Gasset en alguno de sus destellos. «"Encontrarse", "enterarse de sí", "ser transparente" es la primera categoría de nuestra vida...» (*¿Qué es filosofía?*, Revista de Occidente, Madrid, 1958, Lección XI, págs. 246, 250).

33. Mauri, F., «L'estetica come disciplina esatta», Seminariu d'Estética y Semiótica, Universidad de Oviedo, Mayo, 1988, págs. 10-11.

te del mundo. Y eso que Mauri está en lo cierto al dudar, acompañando a Heidegger, de que lo que es del Caso se encuentre a la altura del hombre/persona. *Ciò che avviene ad altezza d'uomo è il Caso*? Sin embargo, no hay por qué interpretar como *absoluto* el horizonte de la vida que adviene, ni como «ciencia exacta» de ese absoluto el saber de la vía estética por medio del cual —tal vez— el artista/sujeto, el «fronterizo» de Trías, se transfigura.

La problemática implicada en esto tiene que ver con un mayor cuidado nuestro por aquella imaginería de referencia que hace llegar al amigo Zaratustra, «el huésped de los huéspedes», en el momento en que la sombra es más corta, al mediodía. Entonces se destaca contra el espacio-luz la nueva figura del sujeto. «Fue hacia el mediodía cuando uno se convirtió en dos...», recita el poema de Nietzsche «Desde altas montañas». La materialidad del cuerpo de Zaratustra es y no es de una especie nunca vista. No es de la recia y titánica estirpe del hombre «de carne y hueso» que carga sobre sus espaldas el peso del mal enfrentándose, opaco y entero, a las figuras del horizonte: el Inconsciente, el Dueño, la Angustia que se alegoriza en el soneto de Unamuno *Ese buitre voraz de ceño torvo...* Cabe desactivar las pretensiones prometeicas del sujeto declinándolo por costumbres más caseras. «En casa ya» titula Unamuno la sección en la que ofrece sus sonetos *El corazón del mundo* y *A mi buitre*, los cuales afrontan descarnadamente uno de los existencialismos más fuertes, pero no lo bastante «doméstico», por lo tanto.

En Fabio Mauri encontramos una tensión excesiva de parecido sesgo. Pretende arribar a la *Ciudad del Con-*

tinente de la Metáfora —el arte y su mundo—, la cual aparece y desaparece en un instante entre los intersticios del mundo «real», es decir el de la apariencia sin razones, carente de sentido. No es ése el mundo con el que nos encontramos a la vuelta de la esquina, es verdad. Pues el mundo «real» *è imbattibile*. Nos encontramos siempre con el reflejo de la Ciudad Fantasmal adherido a los bordes de la Ciudad Efectiva. Pero pretender legislar sobre la perfección de la vida desde el instante estético en que la Ciudad de la Metáfora destella es un empeño y una épica demasiado trágicos aún y, por ende, indeseables.

Mejor atenerse al carácter doméstico del arte y, por así decir, sin pretensiones, al que el propio Mauri —por lo demás— apunta: es el arte lo que nos encontramos a la vuelta de la esquina ya que «en superficie y en profundidad es de casa».

No es tampoco, finalmente, el de Zaratustra el cuerpo transparente y difuminado que sólo se configura en el encuentro con *lo intempestivo*. La ingenuidad de Zaratustra no es escasamente la sincera transparencia es, más bien, en un grado más débil, la buena voluntad de poder. Símbolo por símbolo, el cuerpo del sujeto no es transparente sino translúcido cual lo son los demás asuntos de la vida común. Y si abandonamos la idea, en exceso moderna y vanguardista, del arte que corre por ahí, podremos guiarnos todavía por ella cual muestra que es de la localidad de la razón y de su translúcido sujeto.[34]

34. Mauri, F., o. cit., págs. 10-11. También me permito remitir aquí a mi libro *La estética del Rey Midas. Arte, sociedad, poder*, Península, Barcelona, 1992, pref. de S. Giner, págs. 73-85 y 130-137.

SEGUNDA PARTE

Signos y arte

CAPÍTULO VII

Signos y re-presentación. *Theatrum mundi*[1]

Acerca del representar y del espectáculo

Representar es un término afirmado en el escenario barroco —representar una comedia— y se difunde en el discurso a partir de ahí. Como José María Valverde apunta, «representación» va a ser una *palabra de gran porvenir filosófico*.[2] También la lingüística ha adoptado «representación», *que es la aparición de una imagen mental en el usuario de los signos*, para distinguir ese fenómeno de otro más interno al sistema como es el «significado». Según Teodorov y Ducrot: «La ficción se vale en gran medida de las propiedades representativas de las palabras y uno de sus ideales fue durante mucho tiempo el grado superior de "evocación", de allí la costumbre de hablar de la literatura en térmi-

1. Este capítulo nace de la primera versión de un texto presentado en el II Simposio Internacional de Semiótica, vol. II, *Lo teatral y lo cotidiano*, Universidad de Oviedo, 1988.

2. Valverde, J. M., *El Barroco, una visión de conjunto*, Montesinos, Barcelona, 1980, pág. 80.

nos de "atmósfera", "acción", "acontecimiento"»,[3] etc. Esto rige en parte para el teatro tal como hoy es, pero no según ninguna especificidad. El teatro ya no es para nada «caja de resonancia de lo más íntimo de la condición humana».[4] «Caja» lo es sin duda, pero la resonancia dicha puede ser captada en otras y múltiples condiciones. Que el teatro sea, siquiera provisionalmente, «una estructura múltiple de signos que se desenvuelven en diversos niveles» (A. Tordera) resulta demasiado genérico.[5] La presencia misma, en fin, del cuerpo humano en acción, que U. Eco enfatiza *in extremis*,[6] ha sido cuestionada por las propuestas límite de la vanguardia (Briusow, Oskar Schlemmer). «Es preciso que el actor abandone el teatro y que su puesto sea ocupado por un ser sin vida», como dijo Gordon Craig.[7]

Puede que lo más sensato que quepa decir en la línea de la especificidad sea que el teatro consiste en un «es-

3. Ducrot, O. y Teodorov, T., *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje* (1972), Siglo XXI, Buenos Aires, 1974, pág. 123.

4. Zambrano, M., *Diario 16*, 9-XI-86.

5. Tordera, A., «Teoría y técnica del análisis teatral», en VV.AA., *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Cátedra, Madrid, 1978, pág. 157.

6. Eco, U., «Elementos preteatrales de una Semiología del teatro», en J. M. Díez Borque y L. García Lorenzano (eds.), *Semiología del teatro*, Planeta, Barcelona, 1975, pág. 96.

7. Cf. Schlemmer, O., «Ser humano y representación», en VV.AA., *Investigaciones sobre el espacio escénico*, Alberto Corazón, Madrid, 1970, pág. 154.

Este programa ha sido llevado a cabo por el teatro «de máquinas». El *Survival Resarch Laboratories* es un grupo norteamericano de teatro que, liderado por Mark Pauline, ha suplantado al actor tradicional por diversos ingenios mecánicos.

pacio vacío», el *Empty Space* de Peter Brook.[8] Ese *espacio* constituye una condición de posibilidad de acciones. Es una *presentación* cuya vaciedad remite a una *representación*, es decir, al hecho de que las acciones emprendidas vayan a serlo de sujetos —aun bajo la apariencia de autómatas o paisajes— cuyo encajonamiento asegura, por un lado, la continuidad con el resto de la interacción humana y la promesa, por otro, de algunas invenciones, de algunas sorpresas o descubrimientos, de una *anagnórisis*. Por ello «el espacio vacío» se opone al *espacio lleno* de la conversación y la proxemia, descritas en distintos niveles por los avances de Grice, Goffman, Hall o Watzlawick. Pero sabiendo que es de ese par oposición/continuidad con la vida cotidiana del que surge la fuerza creativa de sentido simbólico —y en su caso legitimador— del teatro. Sabiendo que el actor es un delegado del espectador o, más bien, que son el mismo sujeto desdoblado en los dos polos del espectáculo. Mientras que en la vida cotidiana las microrrelaciones se mantienen en un plano continuo en tanto no señalemos su «espacio pragmático», «caja», marco o *frame*, en el teatro las acciones son siempre macrorrelaciones en la aceptación precisa de ser *iconos legisignos*, modélicos por tanto y en relación de semejanza con posibles *iconos sinsignos* del continuo cotidiano.

Ahora bien, del seguidismo bien explicable de la semiótica respecto a las epistemologías sintactistas no se sigue que ese seguidismo deba prolongarse. De hacerlo seguirá insistiéndose en obviedades: «[...] no sólo la

8. Brook, P., *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro* (1968), Península, Barcelona, 1986, trad. R. Gil Novales.

palabra, sino el actor, puede funcionar como signos espaciales».[9] De acuerdo, pero eso no se opone a nada en la medida en que la teoría abandona, o supera, la limitación de plantear los «significantes» en el mero plano verbal incorporando, por el contrario, para toda comunicación, los aspectos paralingüísticos y proxémicos. Díez Borque alude a «la afectiva comunicación en escena entre actores-personajes (comunicación de primer grado), cuyas relaciones son un reflejo esquemático de las relaciones naturales de la vida...».[10] He ahí otro sintactismo. Pues la relación principal de la escena no se establece con sus personajes sino con su público. Y esa relación no es de comunicación sino precisamente de *incomunicación*. Toda relación *espectacular* lo es por ser asimétrica y complementaria. Por eso asumió de un modo nada paradójico B. Brecht en su «poética» la *participación* y el *distanciamiento* a la vez. Por la primera, el cuerpo del actor estimula directamente y finge comunicar con el público; por la segunda, el privilegio director del que ficciona se mantiene, aplazando así hasta el punto crítico del *encouragement*, como mandan los cánones, la resolución catárquica. Sólo suprimiendo el privilegio se pueden nivelar las relaciones dramáticas convirtiéndolas en simétricas y conversacionales. Podrán seguir siendo incluso *ficcionales* sus marcos pragmáticos (a causa de las «intenciones» de los actantes). Pero formando parte ya del *espacio lleno* y agónico de la vida cotidiana, no del *espacio ocupado* y flexible de la ce-

9. Cf. Díez Borque, J. M., «Aproximación a la "escena" del teatro del Siglo de Oro», en *Semiología del teatro*, o. cit., pág. 89.
10. Díez Borque, J. M., o. cit., pág. 71.

remonia ni menos aún del *espacio vacío* y emblemático del arte.

Por otra parte, la perspectiva pragmática que aborda la escena —y en extensión todo arte— desde la categoría de *público* elimina sin más del panorama teórico toda explicación por «mímesis» o imitación de la naturaleza. El esquematismo, en efecto, pertenece al teatro pero no lo es de unas «relaciones naturales» de la vida. Tal supuesto desconoce las exigencias del lema romántico «la naturaleza imita al arte» o de aquel otro de Hegel, que el arte es «expresión del alma», los cuales no han sido suficientemente explotados todavía en la ciencia de la cultura. F. Savater ha formulado una buena aplicación de esos lemas a propósito de la «Paradoja del comediante» de Diderot: «Sólo la vida del teatro nos permite acercarnos al teatro de la vida, pero el subterráneo y deliberado término medio es imprescindible porque reproduce la distancia que la reflexión establece entre la conciencia y la cosa».[11] Tomar en serio una filosofía como ésa prohíbe identificar sin precauciones «relación natural de la vida» con relación mediada por signos de un lenguaje natural o incluso de una conducta, digamos, cotidiana. Porque tales cosas no son nunca objetos de una teoría naturalista solamente. En cuanto vivencias se comprenden en un «relato» sometido, como todos, a alguna determinación del círculo hermenéutico. Ciertas relaciones de la vida son mostradas —o si se quiere imitadas— en el espectáculo, pero de inmediato la experiencia del espectáculo hace variar en algún punto la con-

11. Cf. Diderot, *Escritos filosóficos*, ed. de F. Savater, Editora Nacional, Madrid, 1975, pág. 140.

ciencia, y no sólo la conciencia, acerca de las relaciones dramáticas vitales.

Ciertamente una sociedad desarrollada puede ser definida en razón de esto: es aquella en la que los términos medios del espectáculo han hecho desaparecer el cumplimiento inconsciente de las pautas antropológicas y con él la conciencia de que haya algo como «relaciones naturales de la vida».

Hoy por hoy el teatro institucionalizado, el teatro como arte, continúa siendo un punto de referencia importante para el «relato» de la vida en la medida en que recoge las tradiciones de una «representación» autónoma que no imita pautas sino que «expresa el alma», es decir, educe nuevos contenidos. Su eminencia entre muchos otros medios de representación consiste en que la sociedad le otorga el rango de acto solemne y en que en él, como siempre, los ciudadanos se juntan para asistir a su propia epifanía midiendo sus distancias ópticas y sensitivas en términos de cuerpo a cuerpo. El cotejo con el cinematógrafo es ilustrativo de la constante redefinición de las artes del espectáculo. Ya en su día Manuel Cruz intentó, una vez más, algunos criterios de demarcación. «En el teatro todo queda abierto a nuevas interpretaciones y montajes, es objeto de una reactualización espacio-temporal constante; en el cine, en cambio, lo filmado es irreversible, queda convertido en un referente intocable».[12] Tal vez convenga matizar que también el montaje teatral tiene exigencias estrictas y límites precisos. Esto me recuerda un chiste —creo que

12. Cruz, M., *Narratividad: la nueva síntesis*, Península, Barcelona, 1986, pág. 170.

era de Quiraz— de hacia mediados de los sesenta. En un escenario vemos al galán, desnudo el torso y encaramado a una estructura metálica, ensayando la escena del balcón de *Romeo y Julieta*. Una chica seria y lánguida le increpa desde el patio de butacas. *Pas mal ton Romeo. Mais où-est-il l'engagement politique*?. Tal vez convenga matizar que también el cine tiene acceso a la versión, al *remake* de sí mismo. Pero lo que sí es cierto es que muchas de las funciones dramáticas han sido absorbidas por él y por los audiovisuales —como el teatro lo hizo en otro tiempo respecto a las funciones litúrgicas— redistribuyendo el espacio de la representación de una manera nueva. Los medios audiovisuales adoptan una narrativa próxima a lo que podríamos llamar «pintura en movimiento», obligando al teatro estricto a concentrarse en el actor y en el rigor o fantasmagoría de las acciones.

Como metáfora de la vida, el «film biológico», «proyección multidimensional y polifónica de una película sin principio ni final»[13] es también propuesta y ocurrencia de epistemólogos radicales, como Feyerabend, y de visionarios como Burroughs. Pero, al igual que ocurre con las sucesivas metáforas del cerebro y su actividad, es una entre varias posibles. De hecho, la proximidad del teatro con la vida —en los sentidos dichos— ha facilitado históricamente la misma clásica metáfora del gran teatro del mundo y de la vida. Metáfora ya clausurada pero no menos interesante por ello para la reflexión semiótica.

13. Cruz, M., o. cit.

A principios del siglo XVII la retórica y la preceptiva no separan aún de la *poesía* los discursos que hoy llamamos científicos o doctrinales. Y además el privilegio de la poesía dramática como teatro sigue siendo lo suficientemente fuerte como para impedir sin más el reconocimiento de un lugar para la lírica. Así aparece, al menos, en *El Cisne de Apolo* (1602) de Luis de Carballo:[14]

> *Carua.*— De essas tres maneras de poesia, qual es mas propria de los Poetas.
>
> *Lect.*— La Dramatica, porque la Exagematica, mas propria es de los Doctores, y la Mista de los Historiadores, pero la Dramatica principalmente pertenece a los Poetas, por lo qual serà bueno que comencemos por la comedia.

Por otra parte el término «representar», y derivados, está ya introducido técnicamente, para referirse al teatro alegórico y al teatro en general: «Despues desto començaron a descriuir en ellas en las narraciones «exagemáticas» las vidas de los hombres, y mostrar los varios successos de la vida humana. Y despues vinieron otros Poetas que las pusieron en estylo dramatico y representatiuo, yendo con el tiempo perfecionandose, como las demas cosas», dice Carballo.[15]

14. Carballo, L. A. de, *El cisne de Apolo, de las excelencias, y dignidad y todo lo que al Arte Poética y versificatoria pertenece* (1602), ed. de Alberto Porqueras Mayo, dos tomos, C. S. I. C., Madrid, 1958, o. cit., vol. II, pág. 14.

15. Carballo, L. de, o. cit., pág. 16.

Poseyendo por entonces el teatro la exclusividad de la función documental puede decirse que las funciones ceremoniales y legitimadoras del espectáculo culminan con el Auto Sacramental. Aparato típicamente barroco en cuanto que aúna el remedo de una sociedad jerárquica con la introducción de ideas radicalmente modernas bajo un estilo cuya brillantez se origina en la aceptación irónica de estereotipos verbales y escénicos ya agotados.

Esto es particularmente aplicable a la obra de Calderón de la Barca, que no en vano tuvo tanto eco en culturas que, como la hispánica, parecían afanarse en una modernidad sin ilustración y una autoconciencia sin crítica. Ésta es la *episteme* histórica que arropa la genialidad del auto calderoniano *El Gran Teatro del Mundo*, texto cerrado y perfecto en su opción, que encarna la primera de las versiones de la metáfora teatral de la vida. El Mundo es un escenario, dispuesto por el Autor, en el que las personas reciben un papel que han de representar sin ensayo previo.

> Llegando ahora a advertir
> que siendo el cielo juez,
> se ha de acertar de una vez
> cuanto es nacer y morir.

Como «relato» de la Contrarreforma el auto tiene la habilidad de conjugar con franqueza la predestinación, la precognición divina y la libertad moral de la persona-personaje. Resulta asombrosa la comparación entre el optimismo de esta comedia verdaderamente institucional con la corrosiva conciencia escéptica y fatalista de *La vida es sueño*. Contradicción sólo explicable por la

atmósfera de exotismo laico con que se rodea la aventura de Segismundo.[16]

> Esto es sueño; y pues lo es
> soñemos dichas ahora
> que después serán pesares.
> Más ¡con mis razones propias
> vuelvo a convencerme a mí!
> Si es sueño, si es vanagloria,
> ¿quién por vanagloria humana
> pierde una divina gloria?

Descartes y Pascal lo suscribirían. Pero no nos interesa ahora la indudable influencia del Barroco hispánico en el arranque del pensamiento moderno (*La vida es sueño* data de 1635; el mismo año, probablemente, de *El Gran Teatro del Mundo*). Interesa más bien subrayar las peculiaridades y limitaciones de la metáfora calderoniana que identifica vida y representación. La limitación principal consiste en encerrar la vida en el escenario. La comedia la monta y la concluye el Autor para su propia gloria. No hay público, sólo «apuntador» que es la ley. Ella es la ayuda que responde a la pregunta cartesiana del Pobre:

> ¿Y si acaso los sentidos
> tal vez se miran perdidos?

Cuando la vida como representación se asocia al tema paralelo de la vida como sueño —que procede a su vez

16. Recuerdo un artículo de E. Trías en el que se refería a este asunto (*El País*, 16-X-1986).

del tema manriquiano del «desprecio de las vanidades»— aumenta la fuerza antinaturalista del «teatro del mundo» de Calderón. Pero hay más propuestas.

Una notable es la que ofrece el novelista Henry Fielding en el capítulo primero del libro séptimo de su *Tom Jones* (1749), titulado justamente «Una comparación entre el mundo y el teatro».[17] Él mismo se encarga de repasar el asunto: «Tanto en estas como en otras comparaciones de vida con el teatro, se ha examinado siempre la semejanza desde el punto de vista de la escena. En ninguna, por lo que yo sé, se ha tomado en consideración el auditorio dentro del drama». Los augustanos, grupo al que Fielding pertenece, son una especie de escritores intermedia entre el ingenio barroco y la militancia ilustrada que no tiene equivalente entre nosotros por los mismos motivos por los que nuestro siglo XVIII no logró, en conjunto, acceder a un dinamismo social capaz de convertir en riqueza el respeto al individuo. La novela continúa a renglón seguido: «Pero como la naturaleza muestra con frecuencia algunas de sus mejores funciones ante un salón lleno, la conducta de sus espectadores es susceptible de admitir la comparación antes mencionada con idéntica razón que la de los actores. En el amplio teatro del tiempo aparecen sentados los amigos y los críticos. Se producen aplausos y exclamaciones, silbidos y protestas, en una palabra, todo cuanto se suele presenciar u oír en el teatro real».[18]

17. Fielding, H., «Una comparación entre el mundo y el teatro», Libro III en *Tom Jones*, Col. Maestros ingleses, Planeta, Barcelona, 1961, págs. 315-318.

18. Ibidem

Ahora transmuta Fielding cierta peripecia de su novela en drama. Eso le da ocasión de hacer un rápido bosquejo de las actitudes críticas de los espectadores que de un modo nada alegórico sino típico se distribuyen en capas sociales, desde las galerías superiores a las plateas. Pero ahora el autor es uno más, con sus amigos y sus detractores. Ocupa su propio pero modesto puesto tras las bambalinas.

Es virtualmente intercambiable con cualquiera de entre el público. Por eso, declara: «Nosotros, a quienes se nos ha permitido permanecer detrás de las bambalinas de ese gran teatro de la naturaleza, podemos censurar la acción, sin sentir el menor odio o desprecio hacia la persona que la ha cometido, y a quien quizá la naturaleza no haya designado para desempeñar un papel despreciable en todos los dramas, pues en este ejemplo la naturaleza se parece más al teatro, ya que con frecuencia es la misma persona la que representa al villano y al héroe, lo que hoy nos produce admiración mañana es muy posible que suscite nuestro desprecio».[19]

La metáfora del teatro del mundo se adapta a la democracia moral. El Autor-Actor-Creador se desdobla: es por un lado ese caprichoso empresario que son las pasiones, las cuales —dice Fielding— «se imponen con frecuencia a los hombres sin consultar su opinión, y muchas veces incluso sin tener presente su verdadero talento», por otro el autor del drama, cuyo «relato» se atiene al horaciano *nihil admirari*, no asombrarse de nada, y siempre puede gritar junto con sus amigos de

19. Ibidem

las primeras filas: «Mirad, caballeros, ese individuo es un villano, pero también es real». El patio de butacas podrá tener administradores pero ya no hay Ley prescriptiva que haga de apuntador, sino sólo libre discurrir de la crítica y sus estilos.

El ciclo se cierra con el teatro existencial. De Pirandello a Beckett la ficción del «autor del mundo como teatro» desaparece para dar paso a la ficción de la vida como teatro sin autor o, acaso, en busca de autor. El autor mismo «real» —el artista— se presenta como personaje. Se refuerza así la idea kierkegaardiana del constituirse la persona como personaje a través del «estadio estético»: El teatro *mínimo* del absurdo ilustra así la creencia de que el compromiso y la esperanza sólo ocurren en el curso de algún «drama». Es obvio que la obra de D. Miguel de Unamuno resulta decisiva en ese episodio de la literatura europea.[20] *El Otro* (hacia 1931) utiliza férreamente el *locus* tradicional de la confusión de identidades al servicio de esas enseñanzas. *El Otro* es un «misterio», como dice el subtítulo, es un auto existencial que no tiene empacho en mostrar su filiación con los viejos temas calderonianos. «La tumba es cuna, y la cuna tumba. La que da vida a un hombre para que sueñe la vida —sólo el sueño es vida— da muerte a un ángel que dormía la terrible felicidad eterna... eterna por vacía. La cuna es tumba, el seno materno es sepulcro.» Esas palabras de

20. Para cierto cotejo de la contemporaneidad de Pirandello y Unamuno ver Meyer, M. F., «El personaje imaginario en Unamuno y Pirandello», en *Diálogo filosófico* 5 (mayo/agosto, 1986), págs. 131-140. Habría que extender esa atención, quizás, al Prefacio de *Sei Personaggi in cerca d'autore* (estreno, 10 de mayo de 1921).

Damiana, mujer, madre, remiten en su «orgullo de hembra» a las de aquel majestuoso Mundo, servidor del Autor del Gran Teatro...:

si cuna os recibí,
tumba os despido.

Dualidad dramática y teoría semiótica

Nuestras consideraciones finales se ceñirán al tema de la representación a la luz de lo que el teatro ha venido a ser para nuestra época.

Sería erróneo seguir hablando de representación teatral en términos de «mímesis natural» o de «signos naturales» (p.e. de «la vida»). Aunque hay razones para eliminar el concepto mismo de «signo natural», es ésa, desde luego, una de las cuestiones en las que no podemos detenernos aquí.[21] Pero en todo caso la «representación» misma no puede reclamar tampoco ni el «acierto» ni la «corrección» semánticas (aunque sí, en mi opinión, las estéticas). Y esto porque ninguna pintura —ni *a fortiori* la teatral— es un enunciado.[22]

Es ésta una de las razones que colocan al «acierto» y a la «corrección» bajo la égida del «interpretante» (en lo cual coinciden las propuestas hermenéuticas y las pragmatistas). Estamos en un mundo ciertamente

21. Cf. un planteamiento preliminar en mi *Signos estéticos y teoría*, o. cit., págs. 226 ss.

22. Goodman, N., *Ways of Worldmaking* (1978), Hackett, Indianápolis, 1984, pág. 131, trad. C Thibeaut, *Maneras de hacer mundos*, o cit.

alejado de la distinción «moderna» de Juan de Santo Tomás entre «signo natural» o *realis non rationis* y «signo trascendental», dado en la mediación de objeto y cognoscente, porque sencillamente todos lo son del segundo tipo. ¿Acaso son inútiles, entonces, los análisis sintactistas —con frecuencia tan finos— como el clásico de Tadeusz Kowzan acerca del signo en el teatro?[23] En absoluto. Pero sí ocurren dos desplazamientos interesantes:

1) Que la teoría semiótica debe pasar más bien a la clasificación de dos tipos de teatralidad, dependientes del interpretante. Puesto que la semántica teatral es vacía, en último término, al margen de los marcos pragmáticos.

2) Que la disolución de hecho de la institución del teatro en el conglomerado audiovisual y telemático recupera, por un lado, formas antiguas de teatralidad (circo-música, acrobacia-deporte, fiesta-celebración) y revierte, por otro lado, lo teatral en el curso de la vida cotidiana en forma de proxemias que requieren un análisis específico. ¿Qué tal si aplicamos el aparato de Kowzan no al «teatro» históricamente traditado sino al teatro no declarado de tipo «goffmaniano»?

Los dos desplazamientos suponen en términos epistemológicos lo siguiente: que la semiótica ha de seguir depurando sus exigencias lógicas al mismo tiempo que se acerca sin complejos a la historia y a la antropología.[24]

23. Kowzan, T., «El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo», en VV.AA., *El teatro y su crisis actual*, Monte Ávila, Caracas, 1969, págs. 25-60.

24. De lo contrario, las críticas a los fundamentos mismos de la semiótica pueden llegar a ser tan demoledoras e incontestables como

¿Qué consecuencias se siguen del derrumbamiento de la barra rígida «teatro institucional»/«teatro cotidiano»?

Cuando la capacidad del teatro para ser *theatrum mundi* o *theatrum vitae* se ha trivializado y expandido a la vez por medio de su aclimatación a los *media* (véase la película de Woody Allen *La rosa púrpura de El Cairo*) la semiótica acude en su ayuda para mostrar que la interacción clásica del teatro con el espectador no es cosa de mera tradición sino consecuencia de la primacía significa del *interpretante lógico*.[25] La virtualidad de ese concepto de Ch. S. Peirce está lejos de haber sido explotada.[26] Pero lo que postula —más allá de cualquier refinamiento exegético sobre su alcance— es que el contenido último de cualquier cosa como signo no se produce sino como «cambio de actitudes» (*habitchange*), «una modificación de las tendencias de una persona hacia la acción...».[27]

---

las de Rogers Scruton. Cf. «The Impossibility of Semiotics», en Scruton, R., *The Politics of Culture*, Carcanet Press, Manchester, 1981, págs. 31-43. Para una visión completa del teatro desde la Teoría de la literatura: Bobes Naves, M. del C., *Semiótica de la escena, análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro*, Arco/Libro, Madrid, 2001.

25. Cf. Jiménez, J., *Imágenes del hombre. Fundamentos de Estética*, Tecnos, Madrid, 1986, págs. 276-289.

26. 5.470-5.477, 323 ss, *Collected Papers*.

27. Peirce, Ch. S., *Collected Papers*, ed. Ch. Hartshorne y P. Weiss, The Belknap Press, (1931, 1974).

La relación entre signo y «hábito» es antigua en la teoría filosófica, al margen del pragmatismo moderno, que subraya la resolución de la experiencia en acciones. Según el *motto* escolástico: *Actio sequitur a signo, tantum in actionis signatae quantum in habitus forma.*

Sobreviene de nuevo la reunificación, puesto que los reinos del «interpretante lógico» —esos Mundo Interior y Mundo Exterior de los que habla Peirce— señalan la dualidad de lo que es presente y de lo que presenta, de lo que circula y de lo que resiste (que diría Eugenio d'Ors), tanto en la vida como en el espectáculo. Le tocaría el turno, así pues, a una fenomenología de la acción humana que como mínimo debería restablecer la siguiente distinción: que la distancia y la *identificación* que el espectáculo exige están en relación inversa al grado de cotidianidad. Que el espectáculo como arte de la representación, cuando se institucionaliza, es más público, más consciente, más obturador del continuo psicosocial, que el teatro cotidiano. Pero que el interior de las personas se ha convertido también, entre tanto, merced en gran parte a la creciente generalización de una vida espectacular, en teatro.[28]

28. Hemos dicho que la metáfora del *theatrum mundi* está clausurada. El pensamiento ilustrado ha vaciado su contenido explicativo. Por lo tanto no han de confundirse estas tesis con la creencia —que yo considero falsa y asimilable a la calderoniana— de que este mundo constituye un Gran Espectáculo. Tal creencia pertenece más bien a la ideología de la cultura de masas tal como ha sido descrita competentemente y en su momento por P. Lazarsfeld y R. K. Merton (1984) o por D. Bell (1962). Como perteneciente a la «tradición de lo nuevo» (H. Rosenberg) repite esquemas de los que es lícito seguir sospechando porque ocultan los mecanismos sociales efectivamente operantes. Cierto que proliferan los teatrillos electrónicos, cierto que el consumo se ha convertido en escenografía (al menos en alguna parte del mundo) y que la fantasía ha pasado de ser un bien escaso a ser un bien circulante y multiforme. Pero tales hechos están lejos de ser síntoma de un supuesto estado *entrópico* de las relaciones sociales en el que la responsabilidad y la perfección de la vida hubieran de interpretarse

En cambio en la teoría puede ejemplificarse con el recurso, tan socorrido, al lugar literario de Jorge Luis Borges en el que el filósofo árabe, incapaz de descifrar los pasajes aristotélicos que se refieren a lo teatral, contempla sin ver la ceremonia dramática de un juego de niños. La falta institucional del teatro en una sociedad impide —en el extremo— reconocer los juegos cotidianos de *make believe* o de «ahora yo era...».[29] Por eso la semiótica entró a saco en la teatralidad del teatro —y aún sigue— como tópico seguro y felizmente existente de nuestra cultura. Pero viene a cuento ahora otro texto de Borges: también en nuestra cultura se descubre «un milagro secreto». Como el judío de Praga que completa su obra teatral en el último instante de su existencia —transmutado por gracia divina en el legendario plazo de un año— así el *teatro-espectáculo* vive hoy como fantasía y como proyecto en las acciones de la gente: incorporando a su vida el tiempo virtual patrimonio otrora de las formas superiores del arte.

Esto implica e invoca, sin duda, la teoría del sujeto actor-espectador que hoy se debate. Y si bien trascien-

---

en términos de una *performance* técnicamente «buena». Hay ahí, sin duda, una temática nietzscheana importante. Pero al Gran Espectáculo siguen oponiéndosele dos dimensiones: la conciencia interior de una vida «verdadera» y las fuerzas emergentes que reintroducen en el escenario la molesta categoría de una justicia no representada. Para puntos de vista similares a éste, cf. Granell, M., «El hombre, un falsificador», Revista de Occidente, Madrid, 1968, esp. págs. 15-86.

29. Cf. ponencia de González-Marín, Carmen, «La representación nuestra de cada día: vida y pulsión estética», en el II Simposio Internacional de Semiótica, Universidad de Oviedo, 13-15 de noviembre de 1986.

do mucho al tema que aquí nos hemos propuesto no quiero dejar de señalar, como cierre, lo siguiente: que más allá de la interpretación de esa dualidad persona/máscara (sea la solución heideggeriana de arrebatar al hombre su pretensión prometeica, sean otras, como la de G. Vattimo, de un sujeto no reconciliado o escindido en equilibrio inestable, o la de M. Perniola, que acepta la «cosificación» del actor-hombre como salida del dilema narcisismo/alienación), se adivina un punto de origen común y deslumbrante.[30] Aquel en que Nietzsche reagrupa los fragmentos del sujeto haciendo surgir, contra un paisaje y un decorado que no es nunca más «uno» ni «múltiple» por sí mismo, la figura del «ultrahombre».

> Fue hacia el mediodía cuando uno se convirtió en dos... ¡El amigo Zaratustra ha llegado, el huésped de los huéspedes!
>
> (Del poema «Desde altas montañas»)

30. Vattimo, G., «Nietzsche e l'al di là soggetto», en *Al di lá del soggetto*, o.cit., págs. 27-50.

Perniola, M., «El espectador-cosa», en Revista de Occidente 71 (abril, 1987), págs. 110-124.

CAPÍTULO VIII

Sobre objetos y recepción

Crear/comunicar

Cuando la semiótica actual opone, como es frecuente en seminarios y congresos, los términos comunicación y creación, a uno le entra la sospecha de que hay ahí, escondido, un supuesto no explícito. En el supuesto de que es preciso perseguir en esa oposición un problema que no se detecta fácilmente. ¿Esconde el par *comunicación/creación* otro en el que, por ejemplo, la recepción mecánica comunicativa se opondría a la actividad consciente (o al menos positiva, aún siendo inconsciente) de la creación?

Este primer supuesto llevaría a otros supuestos conexos: uno, la *comunicación* se basa en la llamada realidad. Otro, la *creación* consiste en un «cambio de» o un «añadido a» la realidad.

Por fin, estos segundos supuestos nos llevarían a una tercera sospecha: que la *comunicación* es una experiencia inferior en la vida cotidiana, en la política, en el arte, etc., mientras que la *creación* sería el tipo de acto que lleva a una experiencia superior en tales vivencias.

En resumen, resulta que ese contraste entre comunicación y creación se presenta con frecuencia como si a la primera se le asociaran las valoraciones propias de una mecánica real e inferior frente a los valores de la creación como activa, reformadora... superior, en suma.

La «realidad» como comunicación creativa

Tales supuestos no son críticos, según varias instancias que los matizan. En primer lugar, la comunicación no es mecánica (sólo lo es en niveles muy fisiológicos); en segundo lugar, la «realidad» no es anterior a la comunicación;[1] y en tercer lugar, *last but not least*, ocurre que la comunicación es también creación, aunque la recíproca no sea propiamente cierta. Es un hecho que la creación no es comunicación sino que, al contrario, es la creación la que obtura la comunicación y la detiene en el momento infinitesimal en el que el sujeto creativo se afirma; y se afirma, por cierto, como sujeto por medio de esa creación.

Se crean objetos/se comunican significados

Algo nos falta para hacer interesante la confrontación entre comunicar y crear. Lo que nos falta es qué se crea y qué se comunica. Y la respuesta obvia es que se crean objetos y que se comunican significados.

1. Watzlawick, P., *¿Es real la realidad? Confusión, desinformación, comunicación* (1976), Herder, Barcelona, 1979, 1981.

Pero ocurre entonces que los objetos no son a veces producto de una *fabricación* (como un coche o una escultura), sino de una *expresión* (como una intención, una promesa, una traición). Ambos tipos de cosas, los artefactos y las «actitudes proposicionales» (como los lógicos dan en llamarlas) son acciones o productos de acciones que se basan en un objeto privilegiado del mundo humano: el lenguaje.

Ahora bien, tradicionalmente hay una oposición irreductible entre objeto y lenguaje. Lo que es lenguaje *no es* un objeto. Y sin embargo hablamos ya de un *lenguaje-objeto*, es decir, aquel sobre el que se trata, un lenguaje de segundo grado que exige para hablar de él, justamente, un metalenguaje. Recíprocamente, lo que es artefacto *no es* lenguaje, según una cierta mentalidad corriente. Y sin embargo la semiótica nos ha acostumbrado a tratar las series de objetos —las máquinas, los muebles, los vestidos, los bienes, las obras de arte— como si fueran lenguaje, como *signos*.

No es impertinente recordar ahora que no nos comunicamos objetos, sino, como hemos dicho, significados. Los artefactos nos los intercambiamos, nos los arrojamos a la cabeza, los destruimos, los arreglamos, pero lo único que *nos comunicamos* son ciertas dimensiones del lenguaje que encierran el sentido de las cosas.

Sin embargo es preciso reconocer que estas críticas bastante razonables a los puntos de vista «realistas» y «objetivistas», aun cuando poseen la virtud de restaurar los valores de lo *comunicativo* frente a los valores rampantes de la creación, han desembocado en una minusvaloración peligrosa de la creación como tal: como instauración *ex novo* o como revolución de lo existen-

te. A ello ha colaborado también en gran parte el éxito de la hermenéutica y de la estética de la recepción, que privilegian —o tienden a hacerlo— el momento *acrítico* de la recepción de los objetos. Se murmura de la hermenéutica porque tiende a admitirlo todo (por ejemplo, en la crítica de arte y literaria), se murmura de la estética de la recepción porque tiende a no preferir.

Esta actitud tiene que ver, desde luego, con la confianza puesta en un célebre *topos* —el del círculo hermenéutico— que ha sido popularizado por la filosofía de H.-G. Gadamer: «El movimiento de la comprensión va constantemente del todo a la parte y de ésta al todo. La tarea es ampliar la unidad de sentido comprendido en círculos concéntricos». O también aquellos otros textos de *Verdad y Método* que restauran con tanta sabiduría y liberalismo, por otra parte, los legítimos derechos de la tradición, de manera que son usados, por lo mismo, cual arma de combate contra la continuidad de *una* tradición concreta, la inventiva e interventiva que llamamos también, con otro nombre, filosofía ilustrada: «La posición entre extrañeza y familiaridad que ocupa para nosotros la tradición es el punto medio entre la objetividad de la distancia histórica y la pertenencia a una tradición. Y este punto medio es el verdadero *topos* de la hermenéutica».[2]

Pero antes de avanzar volvamos a centrarnos en el objeto, o mejor, en *los* objetos. Puesto que un objeto es, en principio, algo indeterminado y opaco, ha habido

2. Gadamer, H.-G., *Verdad y Método* (1960), Sígueme, Salamanca, 1977, trad. A. Agud Aparicio y R. de Agapito, págs. 360-365ss.

muchas maneras distintas de determinar lo que un objeto es. La cuestión resulta intuitivamente clara cuando tratamos con objetos corporales familiares (casas, mecheros, sábanas, coches...); pero se complica cuando nos preguntamos si un «grupo» es un objeto, si lo es una «clase social», si lo es «Ulises» o «La montaña de oro».

En alguno de esos casos habría que admitir que hay objetos construidos no con instrumentos técnicos sino con teorías. En otros casos los significados mismos parecen ser una especie de objetos lingüísticos. De hecho hay una célebre teoría debida al filósofo de principios del siglo XX Alexius von Meinong, que resucitaba otra tan antigua como la estoica, según la cual se afirmaba —dicho en forma— que «cualquier descripción definida se refiere a un objeto que satisface la descripción».

Por tanto puede que la frase «La montaña de oro existe» sea falsa, pero por el contrario la expresión «La montaña de oro» es un significado —otros dirán, tiene un sentido— y como tal resulta ser un objeto-no-existente.[3]

Ahora bien, creo que la salida del planteamiento semántico —determinar los objetos en relación al discurso lingüístico— constituye sin duda un avance efectivo. En cambio, el planteamiento pragmatista y comunicacional enfatiza la determinación de los objetos por los usos conductuales de los sujetos, lo que resulta al final más satisfactorio. Es decir: los objetos aparecen recortados en el curso de su *recepción* por los sujetos.

3. Parsons, T., *Nonexistent objects*, Yale University Press, New Haven 1980.

Tal proceso incluye desde luego los niveles más próximos a lo fisiológico, como la percepción, que depende de una cierta memoria y atención selectiva.[4] A su vez, y en continuidad naturalista, los niveles más próximos a lo psicológico, como la conducta mediatizada por el lenguaje, entran sin más en un primer círculo hermenéutico con lo mental puesto que la interpretación de la realidad en sus niveles superiores de conciencia (lo que constituye ese primer círculo hermenéutico al que me refería) reorienta la atención selectiva en todo el aspecto cognitivo.

Narración y «círculo teatral»

Siendo esto así, lejos ya de cualquier ingenuo fisicalismo, es importante subrayar que toda recepción de objetos implica, en sus niveles más ontológicos, decisivos aspectos estéticos.

En efecto, los objetos sólo se recepcionan en forma de secuencia cuando se interpretan en forma de una *narración*.

Es preciso darse cuenta, además, de que las narraciones poseen una constricción lógica singular: sólo son *lineales* cuando son fragmentarias («partes»). Pero como las partes remiten al todo, y viceversa, según el círculo hermenéutico ocurre al final —en la competencia de un intérprete suficiente— que no hay narraciones lineales. Todas son «parte» de una *narración circular*: la

4. Adrian, E. D., *The physical background of perception*, (1946) Oxford University Press, Londres, 1967.

de la autojustificación, la de la legitimación de lo que hay.

¿Y qué es lo que hay si no es el mundo de los objetos?, ¿y qué es lo que se hace efectivo sino sus ligámenes causales y sus *intersticios* de sentido tan vigorosamente apuntados en la cultura moderno-burguesa por el psicoanálisis y su reivindicación del Inconsciente?

Un ejemplo ilustrativo de esta situación es el del «círculo teatral», en la medida en que tal círculo constituye una «parte» privilegiada de la narración total.

Relaciones dramáticas	Teatro Institucional	Anagnórisis/Catarsis
«Ceremonia»	Liturgia	Relato
Vida cotidiana	Rito	Edificación

Como he dicho en otra parte, el teatro como institución cultural de la cual forman parte las diversas liturgias sacras y ritos cívicos ejerce una función mediadora entre la ceremonia de la vida cotidiana y la «edificación» que se cifra en el relato. Los antiguos efectos de *anagnórisis* y de *catarsis* descritos por el aristotelismo reobtienen hoy su vigencia si pensamos en esos micromitos que surgen de toda experiencia compartida de sentido. Tal experiencia se vierte necesariamente en las ceremonias «ocupadas» —artísticas y estéticas— dentro de la cuales se desenvuelven las acciones directas del espacio lleno y agónico de la vida común. Esos micromitos compartidos colaboran así a distanciar la conciencia de las acciones pensando la propia acción vital sobre el fondo de un modelo previo o sobre el fondo «vacío» de un teatro cuyo sentido no está dado todavía, sino que

es motivo de invención —cual sucede en la interpretación «abierta» de la obra de arte.

Las relaciones dramáticas de la vida alimentan así el teatro institucional y éste, a través del relato como micromito, produce el «cambio de actitudes» del que hablaba Ch. S. Peirce en cuanto categoría estrictamente semiótica.

La obra de arte como hiperobjeto

Así pues, la llamada «obra de arte» ha de ser considerada un hiperobjeto en la medida en que exige una percepción, una conducta y una interpretación más intensas, en la línea de aquella idea de H. Osborne según la cual el arte consiste en poner en guardia la conciencia con el efecto (*awareness*) de ampliarla. Ocurre que —extrañado, velado y ejemplar como es— el hiperobjeto se dona a una experiencia que ciertamente tiene más que ver con la fijación y con la apacibilidad que con el movimiento y la desazón de lo que está en curso. No debe uno dejarse confundir por el uso romántico o tardorromántico-vanguardista de la obra de arte, que expresaba el conflicto vital a través de la agonía de la creación o de la rebeldía contra la platitud del bienestar «burgués». La vocación pacífica del arte, más bien, se muestra en que por brutal, veloz, efímero o mínimo que sea solamente se entrega a la responsabilidad moral en el momento de su presentación y aceptación. Esa puntualidad desaparece, mientras que la cadencia estética permanece. Y aunque no lo haga ya como pretendía hacer la Gran Obra, en cuanto testigo de una manera

absoluta de ser, esa permanencia sigue teniendo la inmortalidad propia de los significados ejemplares. Es por esa vía como la bota de Van Gogh, su pintura analizada por Heidegger, nos abre un horizonte de sentido que expresa la vida más allá del estado mudable de las acciones y más allá del derecho que el sujeto se arrogaba de expresar con ellas lo que importa en última instancia.

El choque que produce o ha producido el *ready-made* en cuanto creación, por ejemplo el «portabotellas» de Marcel Duchamp, es poco más que un punto en el tejido de la conciencia si lo comparamos con su pase a la reserva de los significados que vienen a rehacer y ampliar esa misma conciencia dentro del gracioso *totum revolutum* del museo imaginario, dado a la recepción.

Sin embargo en los bordes de este camino de la estética actual hacia la revalorización del momento receptivo del arte se embosca un peligro epistémico surgido del indeseable dominio de una tesis según la cual la obra de arte se constituye internamente como objeto mediante su recepción por parte de los sujetos.

Sucede que lo que vale para los objetos en general, y ciertamente para los objetos más «objetivos» como puedan ser los que la ciencia reconstruye, no vale para el objeto artístico —sea cual sea la tradición moderna en este punto. En general, son los objetos los que se constituyen en la recepción dentro de su lenguaje, pero en cambio la obra de arte escapa a esa constitución y por eso puede ser llamada con justeza «hiperobjeto». La «estética de la recepción» ha subrayado con acierto el componente colectivo de la conciencia artística y su validez objetiva dentro del curso cultural, con independencia de los problemas de la creación, de la psicología

individual de los artistas y del análisis formal —interesante, por otra parte— de sus producciones. Pero no se puede pretender que esa gigantesca subjetivización y socialización del arte sea la última palabra que reconduce por fin el tópico filosófico de la definición del arte al camino seguro de la ciencia de la literatura o de la historia de las artes.

Las dificultades de la estética de la recepción, y desde luego también sus aciertos, se muestran ya desde la ambigüedad proteica del «recibir» según sus determinaciones históricas. Porque «recibir» es más bien una acción estática; pero «recibir» en el arte moderno equivale más bien a la acción dinámica de «aceptar una propuesta». En el fondo, la estética de la recepción equivale a la estética de la propuesta. Es por eso que la recepción moderna en cuanto crítica se centra en el diferir, distanciar, exponer, disponer, extrañar y contemplar; mientras que la acción de recibir aplicada al arte antiguo —y también al arte popular y de masas— equivale preferentemente a «utilizar», es decir actualizar, instrumentalizar, disfrutar, experimentar, frecuentar, consumir.

En todo caso es bien cierto, sin embargo, que la norma (del gusto) no se ha volatilizado en el tránsito de la modernidad. El flujo del Gran Arte, como agudamente vio Hume, continúa por encima de todo relativismo, ya antropológico, ya subjetual. Pero si no se ha volatilizado se ha difuminado en medio del pluralismo de la época, de modo que la norma estética ha venido a ser el modelo de una situación cognitiva en la que nada escapa al círculo (de hierro) hermenéutico: «recibir» es la vía por la que se establece el gus-

to estético pero también cualquier conocimiento «objetivo» en relación con su sentido en el universo del texto.

Recepción estética

El éxito de la teoría de H. R. Jauss se basa en enfatizar ese aspecto verdadero de la cuestión. El núcleo constructivo de tal teoría[5] sigue en parte ideas de Gadamer y se concreta de la siguiente manera: la actividad estética consiste en un hacer (*poiesis*), un comprender (*aisthesis*) y un «edificarse» (*catarsis*). En primer lugar hay en ese planteamiento un acierto indudable en contra de Adorno y el purismo de la «dialéctica negativa». Comprender sin edificarse en lo positivo que ya existe no es posible. Hacer una propuesta excluyendo la intención de edificar y de complacer es un *topos* imposible. Llevar el modelo de la vanguardia artística hacia el supuesto de que todo arte legítimo consiste en ofrecer una imagen en negativo de lo que hay y una imagen en positivo de lo que no hay ni es efectivo supone a su vez la negación del hecho efectivo, y legítimo, de que hay un arte afirmativo, incluso complaciente, incluso un Gran Arte. Excluir el arte popular y de masas en nombre de la crítica vanguardista equivale a no hacer justicia a la imagen del mundo, no necesariamente reaccionaria, que se vehicula a través del discurso común o vulgar.

5. Jauss, H. R., *Experiencia estética y hermenéutica literaria* (1977), Taurus, Madrid, 1986.

Pero el planteamiento de Jauss, en segundo lugar, presenta un poderoso inconveniente. Si los objetos —también los del gusto— sólo existen en el proceso comunicativo e interpretativo, entonces resulta verosímil la famosa crítica de que en la estética actual todo vale. En efecto, si el relato de lo estético como tal estuviera en función de los receptores, todo valdría según las normas particulares de cada grupo. Lo preferible no sería sino una nueva valoración añadida. La paradoja que se produce entonces consiste en que si la instancia crítica afirma de modo absoluto lo preferible, entonces se sale del círculo hermenéutico; en última instancia, no habría manera de reconducir esa preferencia a un nuevo sentido. Pero en cambio, si la instancia crítica de los receptores se mantiene dentro del círculo hermenéutico, entonces no puede afirmar el valor último de lo que prefiere.

En tercer lugar, el esquema de Jauss implica dos consecuencias indeseables. Primero, se borra el potencial diferencial entre arte menor y gran obra de arte. Segundo, se obstaculiza la legitimación moral del arte, de suerte que las únicas salidas del obstáculo no logran contrarrestar la autolimitación impuesta por el círculo hermenéutico: o tal legitimación se supone dada en una acción pura (deviene «muda») o se pasa sin más al misticismo del arte por el arte (que no escapa, por otro lado, a sus determinaciones ideológicas correspondientes) o se trasvasa a un consenso «trascendental», tipo habermasiano, tan inútil como inefectivo. Para ambas consecuencias indeseables no veo otra salida que la de romper directamente el círculo de interpretaciones sobreañadidas ateniéndose a la necesidad de una argumenta-

ción decisiva y razonable, aunque no sea *de facto* universalmente compartida. Ésa es la manera, además, de mantenerse fiel a la tradición ilustrada. Abandonar ese tipo de argumentación, en cualquier caso, supone al mismo tiempo salirse por completo de tal tradición y entrar globalmente en otras alternativas.

Por mi parte no veo más solución que la de ahondar sin temor, pero también con la cautela de quien ha recuperado el respeto epistemológico por el legado tradicional, en la «facultad de juzgar». Volver a juzgar, en el arte y en la vida, sin presupuestos, directamente, haciendo honor a la creación antes que a la recepción, con la conciencia de que juzgar, valorar, preferir, es una acción fundante y como tal no es sólo un discurso sino sobre todo el límite del discurso en cuanto incurso en el círculo hermenéutico. Preferir llega a ser de este modo lo contrario de un mero interpretar, de suerte que, situado en contra de la interpretación (Susan Sontag), el sujeto se pone del lado de la obra misma. El juicio es una forma de la decisión que en vez de colaborar con el reinado indiscutido del subjetivismo estético —y justamente porque éste ha llegado a ser el único modo cósmico de darse la dimensión estética— lo ataca de raíz, restaurando los derechos de la obra de arte y la preeminencia de sus contenidos.

Juzgar, preferir, proponer

Tal contrapropuesta surge del seno mismo de la *aisthesis*, a la que Jauss privilegia indebidamente como «recepción» frente a un concepto más incisivo del «comprender».

De esta manera: recibir/comprender un objeto supone, al menos en cuanto pasado (como obra «hecha»), explicarlo por medio de la teoría.

> En el mar, ¡ay, qué honda!, floreció una ventana. A ella se asomó María. No había luceros, ni algas, ni rosas. Grandes islas de naranjas y torres de alabastro. María, en la ventana. Un corro de orillas, cantaba. Ángeles morados circulaban entre faros.
>
> Nochebuena 1928.
> CARMEN CONDE

Sin duda que el objeto es diverso para sus receptores históricos contemporáneos y para el receptor ideal. Pero tanto el análisis histórico así como el análisis formal o social del texto (y de cualquiera) tienen la virtud de sacarlo del circuito del gusto subjetivo. La teoría intemporaliza al objeto, como apuntó Aristóteles, pues lo es de cosas que son o llegan a ser, en cierto modo, eternas. ¿No encontramos así una vía en contra de la lectura abusivamente subjetivista del círculo hermenéutico?

Recibir/comprender un objeto en cuanto presente supone abrirse a su sentido para nosotros. Supone poner entre paréntesis toda hipótesis y toda sabiduría historicista aprestándose a desnudar y deconstruir el objeto sin más hipotecas de la tradición que aquellas que resisten el envite. Alcanzadas las claves genealógicas (Nietzsche) la deconstrucción congela en punto muerto al objeto ofreciendo su sentido en negativo, esto es, en el límite exterior y totalmente entrópico del círculo interpretativo.

Sin embargo la dimensión catártica y edificante del objeto —y más emblemáticamente de la obra de arte—

coloca la operación de recibir/comprender en un vector de futuro que recupera, como ya he sugerido, la justeza del juzgar y preferir en cuanto acciones. Ésa es la vía segura por la que el círculo hermenéutico se rompe hacia adelante (o acaso hacia adentro, me da igual la metáfora espacial que se use). La glosa, el comentario, la descripción nietzscheana son los géneros literarios que activan la obra en vez de, por ejemplo, teorizarla, deconstruirla o interpretarla. La glosa proclama ejemplos de virtud (estética o de la otra) y ese lenguaje fundante que no es, sin embargo, meramente «crítico», se constituye como creación él mismo al lado de la obra. Se le añade, en realidad, ensanchando con su persistencia y con su audacia, si se quiere, el círculo.

El maleficio de ese círculo (hermenéutico) comienza a ceder cuando la filosofía se niega a dar por bueno que la única objetividad posible es la generalización de la subjetividad en cuanto vertida en un texto compartido.

¿Y por qué es preciso volver los ojos hacia la objetividad? No por nada sino porque el sentido de las cosas presiona sobre el sujeto de nuestra época haciéndole adivinar que tal sentido no cae ya más del lado de la estructura de los objetos —que está deviniendo estrictamente subjetiva, o sea «compartida»— sino del lado de las propuestas del sujeto, las cuales, por el hecho mismo de ser inventivas respecto a sus necesidades y constricciones vitales, conforman una objetividad proyectiva imposible de sumir en el círculo interpretativo.

La glosa que juzga, prefiere y propone es así una especie de profecía racional. No es mero lenguaje ni

siquiera, a secas, «acto de habla». Tiene más parentesco con la acción «mostrenca» alingüística que ha de ser reintroducida en algún curso de sentido. Pero justamente por ser una acción lingüística gana la carga crítica que, entrando a saco en el «*logos* común» del consenso, replantea sus contenidos.

Es probable que Wittgenstein tuviera en cuenta asuntos como éstos cuando decidió introducir en el *Tractatus* el pensamiento de que la pregunta acerca de cómo están las cosas en el mundo es completamente indiferente respecto a lo que es más alto. Dios no se revela en el mundo. Pero si no lo hace en el mundo de los hechos mucho me temo que tampoco lo haga en el mundo de los sentidos comunes.

Lo más probable es que no se revele en ninguna parte. Pero, con todo, si algún *topos* hay que vigilar, por si acaso, no es el de las interpretaciones y la recepción de la verdad cocinada sino el de la acción racional.

CAPÍTULO IX

Arte como supermecanismo. Una aportación desde la estética de Wittgenstein

Reconducción ético-estética de lo místico

Como es sabido, el más amplio lugar dedicado por Wittgenstein a las cuestiones expresamente estéticas no está en sus dos escritos mayores, ni siquiera en sus obras de enlace entre uno y otro. Ciertamente no faltan las referencias a temas artísticos y estéticos e incluso a la teoría estética misma tanto en el *Tractatus*[1] como en las

1. Wittgenstein, L., *Tractatus Logico-Philosophicus*, Routledge and Kegan Paul, Londres, 1971, introd. de B. Russell. Sobre la estética de Wittgenstein véase: Johannessen, K. y Nordenstam, T. (eds.), *Wittgenstein, Aesthetics and Transcendental Philosophy - Ästhetik und Transzendentale Philosophie* (Symposium at Bergen, Norway, 1980), Verlag Hölder-Pichler-Tempsky, Viena, 1981; Shancker, S. (ed.), *Ludwig Wittgenstein, Critical Assessments*, v. 4: *From Theology to Sociology: Wittgenstein's Impact on Contemporary Thought*, Croom Helm, Londres, 1986; Canfield, J. V. (ed.), *The Philospby of Wittgenstein*, v. 14: *Aesthetics, Ethics, and Religion*, Garland, Nueva York, 1986; Vattimo, G., *Oltre l'interpretazione, il significato dell'ermeneutica per la filosofia*, Laterza, Roma-Bari, 1994. (*Más allá de la interpretación*, introd. R. Rodríguez, trad. P. Arajón Rincón, Paidós, Barcelona, 1995); Wilde, C. y otros, *Wittgenstein Aesthetics and Philosophy*, Ashgate, P. B. Lewis (ed.), Hampshire, 2004.

Investigaciones. Pero es tal vez aleccionador, dentro de la biografía intelectual del genio de Wittgenstein, el hecho de que accediera en el verano de 1938 a dar unas charlas a varios estudiantes de Cambridge —*in private rooms*, dice el editor Cyril Barret— sobre el tema directo y concreto de la Estética.

Parece que las autoexigencias e incluso manías de Wittgenstein no contemplaban la posibilidad de que sus comentarios tomaran la forma de libro, a la que se mostró siempre tan reacio. Por consiguiente, los afortunados oyentes de aquel prebélico verano —Yorick Smythies, Rush Rhees y James Taylor, entre otros— guardaron sus apuntes. La publicación que hoy conocemos, *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*[2] por Ludwig Wittgenstein, tendría como fuente contrastada esos apuntes más las charlas habidas con Rush Rhees tiempo después, entre 1942 y 1946, sobre el psicoanálisis.

En fin, esa asociación de la estética con las ideas de Freud y con la dimensión religiosa forma parte de una vivencia teórica y personal de Wittgenstein a la que dedicó deliberadamente poco espacio público pero casi seguro mucha meditación. Ese complejo de preocupaciones era al fin y al cabo el que correspondía al joven Wittgenstein, ciudadano de un mundo convulso —decadente, dicen—, en su Viena familiar y de unos modos de

2. Wittgenstein, L., *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*, ed. de C. Barret, University of California Press, Los Ángeles, 1967; Wright, G. H. (ed.), *Culture and Value*, Basil Blackwell, Oxford, 1980. (*Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*, pról. trad. I. Reguera, Paidós, Barcelona, 1992.)

entender la cultura de los que él precisamente siempre quiso alejar y poner a salvo a la filosofía. ¿No nos resulta también una tentativa arriesgada, desde su instalación vital, aquella de 1929 en la que Wittgenstein accede a hablar nada menos que de «ética», así en directo, a los contertulios de la sociedad cambridgense de «Los Heréticos», en la que es —si es que llegó a ser leída— la única conferencia pública, escrita y pronunciada por el filósofo?

Ahora bien, la opción de Wittgenstein de centrar la técnica filosófica en las relaciones entre el lenguaje —en toda su extensión— y la lógica de las posibilidades (tal como aparece aludida en diversos números de las *Investigaciones Filosóficas*) no debe de hacernos olvidar su fortísima propuesta, presente ya en los *Diarios* e incorporada al *Tractatus*, de que la estética y la ética son lo mismo. Son *uno*. Como se ha repetido miles de veces, Wittgenstein condena al silencio a lo místico justamente porque lo místico es lo importante. Pero siendo así que la conexión ética-estética nuclea en torno suyo el hecho religioso y el dinamismo imaginativo (como los «sueños» freudianos), y resultando que ese *núcleo* es el *topos* mismo de lo místico, parece claro, a pesar del ascetismo logicista del *Tractatus*, que hay ahí algo así como una tesis filosófica en torno a la unidad ético-estética.

Me propongo aquí hacer una breve lectura del *Tractatus* 6.421 y de sus consecuencias en 6.432 y números siguientes, adjuntando de paso un apunte de solución a partir de la idea, presente en las *Lecciones y conversaciones*, de «supermecanismo».

A juzgar por 6.44, lo que es místico no es cómo existen las cosas en el mundo, sino que existan (las cosas y

el mundo). El *Tractatus* tiene la pretensión de responder a la cuestión primera y de imponer silencio sobre la segunda. Otra descripción, en 6.522, identifica lo místico con la imposición (*Es gibt*) de cosas que no pueden ser puestas en palabras sino que «se hacen a sí mismas manifiestas». Una de esas cosas es la ética y, por tanto, la estética también (6.421). Finalmente, y éste es un punto particularmente claro en las valoraciones de Wittgenstein, 6.432 enseña que el cómo de las cosas «es una cuestión completamente indiferente para lo que es más alto». Siguiendo una rancia tradición, Wittgenstein llama a eso que es más alto «Dios». Pero «Dios» no se revela en el mundo. Con esto Wittgenstein ha encerrado en el *Tractatus* la guía para lo que puede ser dicho en el mundo, nos instruye para que consideremos sus proposiciones como escalones carentes de sentido una vez comprendidos (6.54) y para que, quitando la escalera, nos aprestemos luego a ver el mundo «correctamente», *richtig*.

Recapitulemos. Ya que se puede hablar de cómo está el mundo se puede hablar de todo: un ejemplo paradigmático (6.53) es que se pueden decir proposiciones de la ciencia natural, pero también se puede hablar de cualquier cosa siempre que no tenga nada que ver con la filosofía, esto es, siempre que eso que se dice no tenga pretensiones metafísicas y constituya, por lo tanto, no un decir propiamente sino un mostrarse-a-sí-mismo.

Lo que no se revela en el mundo (del *Tractatus*) sino que se muestra es «Dios», o sea, el complejo ético-estético que cubre en realidad todo el campo cultural y el tráfico de los sentimientos asociados al lenguaje como acción.

A mí me parece bastante evidente —a falta de mayor filología sobre el asunto— que Wittgenstein va a encontrar desde aquí una de las vías de salida hacia el planteamiento de las *Investigaciones*. ¿Por qué escribe en 6.43 que la buena o la mala voluntad (*Wollen*) no altera los hechos del mundo (6.43) sino sólo sus límites? ¿Por qué reconoce de esa manera que el mundo, como un todo, crece y disminuye? Notamos ahí la resonancia de Schopenhauer, tal vez. Pero se producen también consecuencias para su propio planteamiento lógico-lingüístico. Si el mundo de la voluntad es elástico y si no puede contener como hechos los que se derivan de proposiciones ético-estéticas, que son pseudo-filosóficas, y si la voluntad misma (*Wille*) no es el soporte (*Träger*) de la Ética, entonces ¿cuál es la salida del *sorites*?

Hay al menos dos salidas en el *Tractatus* y ambas echan mano de una terminología genuina, aunque no exclusiva, del neo-kantismo y de las preocupaciones existenciales de la filosofía continental. Una de esas salidas establece que la Ética (y por tanto la Estética) es *trascendental*. La otra salida consiste en encararse con la cuestión escatológica concentrada en la oposición *vida-eternidad*. En ambas cuestiones presenta Wittgenstein, como es habitual en él, posiciones originales, pero creo que las dos soluciones son a fin de cuentas inestables: en cualquier caso ambas fueron trastocadas en su pensamiento posterior.

En primer lugar, la afirmación de que la Ética es trascendental suena a préstamo de la filosofía de Kant. Una transformación a partir del supuesto wittgensteiniano de que la vida moral se muestra a sí misma y así prolifera como no-filosofía (aceptable, por tanto, en el cua-

dro del *Tractatus*), pero que si pretende ser propiamente dicha entonces no aparece como hecho, en el sentido del *Tractatus*, sino sólo como marco trascendental, más o menos *a priori*. A diferencia de Kant, para quien las formas *a priori* de la moralidad son deducibles por el *juicio determinante* y sostenidas por el imperativo categórico que vincula al sujeto, ya hemos visto que en el *Tractatus* ni el sujeto como voluntad ni la proposición misma son capaces de donar el *sentido* (2.221) de una posible «figura» (*picture* o *Bild*) de la vida ético-estética.

Por otra parte, parece razonable pensar que esa elección de la categoría de «trascendental» para referirse a lo místico procede también de una fuerte impostación antipsicologista de tipo fenomenológico o incluso fisicalista, tal como era corriente en el círculo de científicos y filósofos más cercano a Wittgenstein. El *Tractatus* se preocupa de señalar que la voluntad en cuanto fenómeno sólo es de interés para la psicología (6.423). *Ergo* el contenido trascendental (o nouménico) de la voluntad sólo tiene acomodo en el marco filosófico al que el *Tractatus* apunta: el de la mostración y el silencio.

Sin embargo, tal vez la colocación más apropiada de lo místico-trascendental sea, en el sistema del *Tractatus*, la que resulta de hacer un paralelismo simétrico con la «lógica trascendental». En la medida en que la lógica de ese tipo regula, sin poder mostrarse, las proposiciones de hechos, la ética-estética se mostraría en la vida, sin poder construirse teóricamente.

En cuanto a los párrafos dedicados al par vida-eternidad resaltan dos aspectos. Uno, que las propuestas de nuestro filósofo se avecinan más que cualesquiera otras

a las de la filosofía existencial, particularmente en 6.4311, donde llega a resonar, casi, el «eterno retorno» de Nietzsche: «Si tomamos eternidad no como temporalidad infinita sino como atemporalidad, entonces la vida eterna pertenece a quienes viven en el presente». Merece la pena destacar que uno de los accesos a esta idea es, en general, la reflexión sobre la vivencia estética, la cual lleva —tanto en Wittgenstein como en Nietzsche— no a una versión asubjetiva de la «vida eterna» sino a una cierta afirmación de un cierto tipo de sujeto por referencia al cual adquiere sentido la expresión «vida eterna». Ahora bien, cuál sea ese tipo de sujeto es otro cantar.

¿Cómo interpretar, por ejemplo, la extraña comparación de 6.4311?: «Nuestra vida carece de final justo de la misma manera que nuestro campo visual carece de límites». El símil es una especie de *boutade* si pretendiera no tener en cuenta el suceso de la muerte física individual, pero si «nuestro» se refiere a «los que viven en el presente» la idea se puede coordinar muy bien con la gran propuesta architerapéutica, el párrafo 6.521 del *Tractatus*: «La solución al problema de la vida se trasluce en la desaparición del problema». O en otro lugar (6.45): «El enigma no existe».

Esto enlaza con la otra cuestión acerca del uso de «vida» en el *Tractatus*. Pues aunque no haya problema de la vida como «enigma», lo cierto es que los problemas planteados por lo místico-que-se-muestra continúan como si nada, y eso a pesar de la promesa del prefacio del *Tractatus* de solucionar todos los problemas filosóficos importantes. Es probable que Wittgenstein madurara, a partir de ese problema filosófico, el recam-

bio del término «vida» por el de «formas de vida», que pulula abundantemente en las *Investigaciones filosóficas.*

Tomemos, para concluir con el *Tractatus,* el párrafo 6.45, que a mí me resulta especialmente chocante. «Ver el mundo *sub specie aeterni* es verlo como un todo —un todo limitado. Sentir el mundo como un todo limitado —eso es lo que es místico».

No sé que conexiones se darían en la cabeza de Wittgenstein para oponerse audazmente a la tradición cultural dominante de la mística —¿algo derivado de sus lecturas de San Agustín?— que sostiene la dimensión infinita de la realidad tomada *sub specie aeternitatis.* No veo otra manera de interpretarlo que como un alegato indirecto a favor del pluralismo y en contra, tal vez, del holismo.

Lo-que-se-muestra pero carece de nivel lógico-filosófico no puede por menos de constreñir todas sus imágenes —incluso la de infinito— bajo la figura de un todo, puesto que puede haber llegado a comprender la equivocidad de los lenguajes pero no todavía su radical heterogeneidad, incompatible con la idea misma de «todo». Desde la heterogeneidad del lenguaje —un paso más y diremos, de los «juegos del lenguaje»— «todo» y «finito» van conexos. «Infinito», en cambio, conecta con «partes plurales» del lenguaje y sus «formas de vida»: he aquí una manera positiva y no mística de recuperar —más allá del *Tractatus*— la potencialidad de lo infinito.

No sería de extrañar, pues, que otra de las dimensiones de «lo místico» —de lo que más vale callarse— fuera en definitiva francamente negativa: ¿no se refiere ahí Wittgenstein también a los lenguajes clausurados de

la falsa conciencia, las concepciones del mundo, las ideologías y tópicos de ese género?

Pero además, como sabemos a la luz de 6.4312 que la única manera correcta de abordar lo infinito es en cuanto vida atemporal (referida a sujetos), se da la consecuencia de que la única manera filosófica de tomar lo infinito es bajo la forma de vida atemporal dada en la heterogeneidad del lenguaje. Y aunque ésta es una posición bien deseable desde el punto de vista de un relativismo reforzado, alguien escrupuloso podría preguntarse ahora cómo se salva la historia, por ejemplo.

El supermecanismo: redimensión de la idea regulativa

Pasemos ahora a la idea de «super-mecanismo». Lo que creo intuir, a falta de más conversación, es que la idea de «super-mecanismo» está relacionada, al igual que otras paralelas que aparecen aquí y allá en las *Investigaciones* —como la de super-concepto, super-expresión, super-figuración, super-orden—, con el camino seguido por Wittgenstein para abandonar el supuesto de una ética-estética trascendental y tal vez conjuntamente el supuesto de una lógica trascendental, las cuales se muestran pero no se dicen.

Esas prohibiciones, que son las que dan al *Tractatus*, en gran parte, su aspecto de método severo del filosofar, quedan sin duda relajadas en el marco de los juegos del lenguaje y las formas de vida asociadas a ellos.

Que la reflexión estética, con su peculiar riqueza de niveles de texto, ha colaborado desde varios ángu-

los y terminologías a establecer un terreno común y plural de base lingüística es indudable. Que la reflexión estética de Wittgenstein, tan vinculado en su biografía a varias actividades artísticas, colaborara en el paso a su segunda o su más tardía filosofía puede conjeturarse sin riesgo. Pero lo que sí puede afirmarse es que nuestro filósofo diseñó la idea de «super-mecanismo» en el curso de sus *Lecciones de Estética* y que esa idea supone el debilitamiento de la dimensión trascendental y su incorporación en forma más empírica a la filosofía de los juegos del lenguaje.

Acaso ahora «cómo sea el mundo» es expresado en un lenguaje que convive en una mayor continuidad con los lenguajes que muestran el mundo, puesto que todos ellos se corresponden con formas de vida, como ser maestro, construir una casa, viajar a Noruega con un amigo, ver películas, construir teoremas o, tomando el ejemplo de las *Lecciones de Estética*, enterarse de si el traje para la coronación de Eduardo II fue diseñado por un artista italiano, o también exclamar el día de la coronación: «¡Qué bonito traje lleva el Rey!»

No obstante, la estética de Wittgenstein no abona para nada la tendencia moderna hacia el subjetivismo —tanto en el sentido clásico de Hume como en el más moderno sentido denunciado/criticado por Heidegger, y eso es lo interesante. Desde luego, por tomar otro ejemplo de las *Lecciones* de Wittgenstein que comentamos, la estética no enseña si una taza de café sabe bien o no. Desde el primer número de las *Lecciones* Wittgenstein niega que el adjetivo «bello» (y, por cierto, «bueno», añadido por Rhees) lo sean de cualidades de algo.

Sí aprueba en cambio que se correspondan con usos lingüísticos determinados y por tanto con acciones o experiencias a ellos vinculadas.

Pero su esfuerzo se ve orientado mucho más a exhibir la peculiaridad del «reino del arte» (expresión suya) según la cual las obras de arte juegan un juego distinto que las experiencias, placenteras o no, a ellas asociadas. De ahí su insistencia en sustituir los términos tradicionales de la evaluación y del sentimiento estéticos —«bello», «excelente», «agradable», «encantador»— por otro término, cómo decirlo, más objetivo: lo «correcto».

Ahora bien lo correcto es un término relacional, que exige por lo tanto un correlato que sea paradigma de lo perfecto en su género. Wittgenstein discurre en sus *Lecciones* por numerosos y precisos ejemplos, y a la vez cotidianos, de nuestra experiencia estética, particularmente de las artes que exigen ejecución, una *performance*.

Sabemos cuándo, en un determinado momento y de una determinada manera, una ejecución —pongamos, musical— se corresponde con lo que debe ser. Ya no es ni demasiado lenta, ni demasiado fuerte, pone los acentos en «su» sitio, la expresividad se desenvuelve con la dinámica justa. Ahora esa música (pero es fácil extender el ejemplo a toda *performance* estética) es perfecta. Se corresponde con un «super-mecanismo».

Ahora que hablamos dentro del juego del lenguaje de la música, la estética trascendental (y la ética, por tanto) ya no es mística e inefable. Se ha debilitado hasta el grado de convertirse en un ámbito de muestras paradigmáticas —culturalmente, la serie de las obras de arte y de las narraciones ejemplares— que funcionan como

«super-mecanismos» respecto a la «mecánica» (y es metáfora) de la experiencia vinculada al juego de lenguaje respectivo.

Veamos cómo describe Wittgenstein el «supermecanismo» en sus *Lecciones*; tema que acabará trasladando, en parte, a las *Investigaciones*:

> La idea de algo super-estricto, algo más estricto de lo que pueda ser cualquier Juez, super-rigidez. Siendo la cuestión, estás inclinado a preguntar: «¿Tenemos un modelo (*picture*) de algo más severo?» Difícilmente. Nos sentimos inclinados a expresarnos bajo la forma de un superlativo. 27. (Diagrama de una palanca). Cf. una palanca-fulcro. La idea de una super-dureza. «La palanca geométrica es más fuerte de lo que pueda serlo cualquier palanca. No se dobla». Ahí tienes un caso de necesidad lógica. «La lógica es un mecanismo hecho de un material infinitamente duro. La lógica no dobla». (Bien, no lo hace ya). Ése es el modo de llegar a un super-algo. Ése es el modo como sobrevienen ciertos superlativos, cómo son usados, p.e. el infinito.[4]

Por algo compara Wittgenstein alguna vez, en algún respecto, la proposición con una frase musical. Por parte de la obra de arte como «super-mecanismo», Wittgenstein reserva la tradición del panteón ejemplar hacia el que el gusto y el juicio, en sus diversas experiencias, se orientan objetivamente. Las formas de vida tienen así sus referentes de perfección.

Me pregunto cuál es el equivalente de esa perfección, mostrada en el «super-mecanismo», en un plano

3. Wittgenstein, L., *Lecciones y...*, o. cit., págs. 15-16.

lógico que ya no es trascendental sino que se desenvuelve en la pluralidad de los juegos del lenguaje. ¿Algo que ver con la verdad de la proposición en cuanto acto de habla?

En cualquier caso espero, con Rorty,[5] que la teoría y que la estética de Wittgenstein sigan colaborando a salvaguardar a la filosofía en su pureza. Pero no demasiado.

Comentario final

Una primera versión de este capítulo fue presentada en el marco de las jornadas «Aspectos del pensamiento de Wittgenstein» celebradas en la Universidad de Oviedo en abril de 1992, recibió entonces de los otros participantes varias críticas (Gorka Arregui, Vicente Sanfelix, José Luis Prades) y alguna sugerencia (Alfonso G. Suárez).

La crítica más directa se refirió a una posible mala lectura por mi parte del alcance de la idea de «supermecanismo». Según los críticos, tal idea posee un sentido negativo que la inhabilita para ser usada, según pretendo, como un acierto de nuestro filósofo. El «supermecanismo» sería una dureza anti-empírica del pensamiento —si no entiendo mal la crítica— que Wittgenstein denunciaría en cuanto ejemplo de una falsa salida hacia la cómoda aceptación de un inaceptable «valor

4. Rorty, R., *Consequences of Pragmatism, Essays: 1972-1980*, The Harvester Press, Brighton, 1982 (*Consecuencias del pragmatismo*, trad. M. Cloquell, Tecnos, Madrid, 1996).

absoluto». Yo no lo veo así. Los textos estéticos que he aducido destacan la idea de «super-mecanismo» como la única que nos posibilita comprender en imagen la experiencia efectiva de algo que es-como-tiene-que-ser (como cuando decimos, en música: ahora, ahora está bien tocada la pieza, ni demasiado *forte* ni demasiado *piano*, ni demasiado veloz ni demasiado lento, etc.) Lo que añado es que ese procedimiento permite a nuestro filósofo abandonar, o debilitar, su primera solución «trascendental» para avanzar hacia un nuevo empirismo, el de los juegos del lenguaje. Éstos podrán ser heterogéneos entre sí; pero, al menos, dentro de cada uno, podemos determinar el grado de perfección requerido y salvar con ello nuestras experiencias de lo absoluto.

Pero tal vez deba, para apoyar algo más mi lectura, acudir a la sugerencia del Dr. Alfonso G. Suárez: mi aportación tendría que haber atendido a la *Conferencia sobre ética*, que abunda en temas similares y coordinables con los de los textos a los que me había remitido. A ello voy. Por un lado el estilo de la *Conferencia* nos alecciona en una cuestión heurística que considero de singular interés. Con independencia del mayor o menor acierto de sus tesis, ese discurso certifica algo que Wittgenstein expresó en privado más de una vez: por más que le costara mucho explicarse y hacerse entender, por más que tuviera la impresión personal de «girar en círculos» sin entrar al núcleo sustantivo de las cosas que le importaban, ocurriría que cualquiera que fuera buen entendedor podría sacar de su filosofía balbuciente y constreñida («tartamuda», ha dicho no sin razón Aranguren) una imagen de lo que son la realidad y la vida. Estoy seguro de eso porque, en línea wittgensteiniana, poseo la ima-

gen de un determinado «supermecanismo» al efecto: el «sistema» de una filosofía. Al igual que otros «supermecanismos» —«la palanca», «el juez estrictísimo»— el «sistema» no existe propiamente pero tiene un sentido inobviable. Esa manera de pensar es la que se aplica agudamente en la *Conferencia sobre ética.*

Para lo que más toca a esta comunicación, la *Conferencia* modula y estrecha un poco más la relación entre ética y estética. Según Wittgenstein, la palabra «ética» es usada por él en un sentido un poco más amplio que el «investigación general sobre lo bueno», puesto que «incluye, de hecho, la parte más genuina, a mi entender, de lo que generalmente se denomina estética». Ese sentido ampliado se declara un poco más abajo: «en lugar de decir que la ética es la investigación sobre lo bueno, podría haber dicho que la ética es la investigación sobre lo valioso o lo que realmente importa, o podría haber dicho que la ética es la investigación acerca del significado de la vida, o de aquello que hace que la vida merezca la pena vivirse, o de la manera correcta de vivir».[5] Es así como la estética se convierte, en realidad, en la parte epistemológica de una filosofía *post-tractatus*, puesto que la ética propiamente dicha es inefable por el hecho de que es, en realidad, acción que amplía los límites del mundo. De ahí el símil bastante chistoso del libro de ética que explosiona: si hubiera un verdadero libro de ética haría explotar todos los demás libros. Es decir, una cosa es la ética como discurso (estética, más bien) y otra cosa

5. Wittgenstein, L., *Conferencia sobre ética*, con los comentarios sobre la teoría del valor, Paidós, Barcelona, 1989, introd. de M. Cruz, págs. 34-35 ss.

es el juego del lenguaje de la ética, que se resuelve en actitudes y acciones. La imagen de un «supermecanismo», por lo tanto, habita en la frontera entre discurso y acción asegurando el sentido ético de la vida.

Con ello Wittgenstein ha donado a la filosofía del siglo XX un campo de juego también más amplio que el que él mismo había diseñado en su reacción «fundamentalista» del *Tractatus*, pero mucho más sobrio, abarcable y empirista que el que proponían las hermenéuticas decimonónicas (tipo Dilthey) o los diversos historicismos (desde Marx hasta Spengler). Todo está más a la mano desde que la existencia lingüística de los referentes existenciales absolutos es la del «super-mecanismo». Si a eso se le quiere llamar, como algunos hacen, «conservadurismo» de Wittgenstein, bienvenido sea. Por ahí va su célebre solución, en la *Conferencia sobre ética*, al problema del milagro. El sujeto como filósofo ve crecerle a otro, de repente, una cabeza de león —u observa cómo le crece una pierna amputada, podríamos añadir— y no se apresura por eso a sacar consecuencias más o menos teológicas sino que se apresta a aumentar la competencia limitada y provisional de la ciencia. El único milagro, como saben bien las madres sensibles e inteligentes, es que el mundo sea. El asombro ante ese hecho o, mejor, el hecho (experimental) de ese asombro ya es por sí mismo ético, sobrenatural. Es lo mismo que ocurre con nuestro sentimiento de culpa. Sería ridículo atribuirlo a motivos naturales (¿porque eso no daría cuenta de la dimensión moderna del sujeto, que sólo se deja contrastar en su acción responsable, por mínima que sea, con el sujeto absoluto?). Asumimos nuestra culpa, dice Wittgenstein, porque «Dios condena nuestra conducta». Dios, ese «juez

estrictísimo», un «supermecanismo» que —al igual que la palanca ideal o que la lógica— no se dobla. De ahí la desconfianza de Wittgenstein ante lo que él consideraba actitudes impías (por ejemplo, la de B. Russell). Su convencimiento primero fue el de que la acción ética (y estética) va más allá del mundo. Tal vez apunta en la *Conferencia* un convencimiento segundo: que el sinsentido de lo místico —lo ético y lo estético— puede ser reconducido al sentido del supermecanismo, correlato epistémico y ejemplar de nuestra acción y de nuestra experiencia de lo absoluto.

El «supermecanismo» es de la misma estirpe que el «símbolo» de Peirce. Ambos pretenden neutralizar la metafísica de la existencia convirtiéndola en una ontología del sentido. Sin embargo la posición de Wittgenstein sigue siendo original en la medida en que no se reduce ni al actual neopragmatismo (se acerca más al antiguo, al de W. James) ni a la hermenéutica estricta (le falta para ello una teoría explícita de la modernidad). Lo cierto es que, bien leído, y a pesar de sus esfuerzos por hacer de la filosofía una terapia básica que deje abiertos todos los caminos éticos, Wittgenstein sigue siendo para nuestra reflexión lo más cercano a un pensador trágico.

En cuanto a otra objeción muy filológica acerca del párrafo 6.53 del *Tractatus*, a la que tuve que hacer frente, diré sólo lo siguiente: es posible que lleve razón la lectura habitual y que la lista de las cosas «que pueden ser dichas» se reduzca a «las proposiciones de la ciencia natural» *por el hecho de que* «no tienen nada que ver con la filosofía». Yo propongo que *also etwas* no tiene por qué equivaler a un *porque*, sino más bien a un «o sea», en cuyo caso la lista se amplía: se puede hablar científica-

mente y se puede hablar *en general*, esto es, se puede hablar el lenguaje ordinario sin intenciones metafísicas, sin pretender probar nada en orden a una imposible y metafísica teoría general. Ahora bien, si esa propuesta choca demasiado con la tradición filológica positivista sobre el *Tractatus*, entonces me abstengo. Sólo digo que en cualquier caso esa posibilidad se desprende de la interpretación de todo el párrafo y de la posterior evolución del pensamiento de su autor. Todo se simplifica si seguimos el comentario de Luis M. Valdés en su edición del *Tractatus*: «6.53 pretende explicar cuál es el método correcto en filosofía. Lo que se puede decir son las proposiciones de la ciencia natural (y vamos a entender que "ciencia natural" incluye aquí las proposiciones del lenguaje ordinario).»[6]

6. Cf. Wittgenstein, L., *Tractatus logico-philosophicus*, trad., introd., y notas L. M. Valdés Villanueva, Tecnos, Madrid, ²2003, pág. 276.

CAPÍTULO X

El resplandor del surrealismo y las utopías estéticas del siglo XX

Las dos caras de la utopía

Si nos aplicamos a hacer recuento de las distintas aportaciones filosóficas del siglo XX —y yo no quiero eludir ese balance puesto que la razón común lo recomienda— observaremos que las propuestas más importantes de utopía estética se nos han presentado en dos formatos claramente distintos: tenemos por un lado una cierta línea filosófica que ha tematizado las relaciones entre estética y utopía de modo explícito, y tenemos por otro lado la producción de varios *manifiestos* cuyo trato implícito con la utopía estética ha marcado su implicación y sus logros en la práctica artística y social. Me temo que ambos formatos han sido problemáticos y sintomáticos más que básicos y verdaderos, pero en todo caso han dado de sí lo que tenían que dar: alcanzados sus límites nos toca ahora relanzar su herencia hacia las épocas y los lugares nuevos que nos aguardan.

Como la utopía es una idea formal y no instrumental, mantiene en sí la doble referencia o dualidad que es propia de toda «solución» filosófica. Si se pretende

encontrarle una finalidad a la idea final de utopía tal vez quepa decir, por ejemplo, que ella sirve a la felicidad del género humano o cosas por el estilo, pero por otra parte resulta también que la felicidad de las personas o la perfección de las cosas llevan y nos conducen hacia un estado del mundo que ahora es utópico pero que se postula de todos modos como necesario. Además, el pensamiento más empirista se ha complacido en la ficción de la utopía-mala, sobre todo a través de la novela y del cine, bajo el supuesto —genuinamente ilustrado— de que toda filosofía de la historia que pretenda culminar en utopía generará más males que bienes. Es así como la utopía se mantiene como fábula moral en comparación con el estado empírico de las relaciones humanas y su probable transmutación. El siglo pasado ha dado el éxito a varias muy buenas fábulas de ese tipo, como *Un mundo feliz*, de Aldous Huxley, *1984*, de George Orwell, o *Siete días en Nueva Creta*, de Robert Graves; mientras que en el cine hay que destacar —al mismo nivel— obras como *Metrópolis*, de Fritz Lang, *2001, odisea en el espacio*, de Stanley Kubrick, o *Blade Runner*, de Ridley Scott.

Hay desde luego una filosofía reciente, al menos, que ha concedido un puesto céntrico a la idea dual de utopía y que se ha declarado, además, como una filosofía estética: se trata de una de las versiones del marxismo que, rechazada por la ortodoxia del comunismo, ha tenido, sin embargo, gran acogida en los ambientes cristianos de izquierda, así como en la llamada teología de la liberación. Estoy hablando de la filosofía de Ernst Bloch, cuya *opera prima*, de 1923, se llamó ya *Geist der Utopie* (*Espíritu de la Utopía*), y que durante todo el período

de la «guerra fría» y desde el núcleo más serio del pensamiento continental ha tenido el gran mérito de presentar a la mayoría del pueblo —bajo el concepto marxista de «proletariado»— como heredera de la tradición de arte y cultura, otrora clasista y elitista, y como productora y destinataria —incluso— de la nueva sensibilidad de vanguardia (al menos dentro del alcance de un amplio concepto de *expresionismo*). Las obras principales de Bloch son, en este aspecto, *Das Prinzip Hoffnung* (*El principio esperanza*), de 1959, y *Ästhetik des Vor-Scheins* (*Estética de la pre-configuración*), de 1974. Ya que José Jiménez, entre nosotros, ha estudiado a E. Bloch en relación con Herbert Marcuse, a quien me referiré después, vinculándolos en cuanto autores de una estética «como utopía antropológica», creo que una cita substanciosa acerca de la «estética de la pre-aparición o configuración» será aquí lo más útil:

> La fuerza del arte como experimento antropológico, como laboratorio de lo humano, reside en su potencia configuradora. El arte opera con la realidad sensible, la creatividad que transporta se apoya, siempre, en una acción estética inmanente. Pero el arte no se queda, sin embargo, en la mera apariencia o ilusión. Al manipular la realidad sensible, los materiales del mundo, va más allá de la apariencia, en sus líneas se dibuja una pre-configuración o pre-apariencia (*Vor-Schein*) de algo que no existe todavía, y que a pesar de ello, puede llegar a ser. Ésta es la respuesta de Bloch al problema estético de la «reproductividad de la experiencia bella». De manera que la apariencia artística no es mera apariencia, «sino un significado de lo impulsado hacia adelante encerrado en imágenes, sólo designable en imágenes, las cuales

representan *la exageración y fabulación de una pre-apariencia de algo real, dado y significativo, en lo existente en movimiento*» (Bloch, 1959, I, págs. 207-208). Esto implica que la actitud estética no consiste en la «reproducción» o «aproximación» de una supuesta perfección del mundo. Todo lo contrario, el mundo aparece sólo como el correlato de la creación estética, la cual en su «oficio de llevar-hasta-el-fin», en su intensificación abierta y dialéctica de los materiales sensibles, alcanza una mayor «esencialidad» que los mismos objetos del mundo sensible.[1]

Es sin duda atractiva esta estética de Bloch, capaz de reconocer en el proceso histórico y bajo la invocación de la «utopía», la constitutiva dualidad del mundo sensible que se manifiesta —incluso bajo una reconstrucción materialista— en la doble cara de lo-que-hay y de lo que se-desea-como-real-posible, cuyo órgano visible y modélico es el arte. Si a eso añadimos el marco ontológico de la totalidad del mundo, al que Bloch da el precioso nombre de *laboratorium possibilis salutis* —el mundo es el laboratorio de una salvación posible—, nos daremos cuenta de qué manera se ha llegado ahí, en la vía de la secularización, a un encuentro entre protestantismo y marxismo en el que el viejo rigor de la fe y los nuevos compromisos de la ciencia y de la revolución se atemperan merced a la «anticipación» de la utopía señalada y suscitada por la «fiesta» del arte.

Aún hay, sin embargo, en Bloch varios elementos esclerotizados que no permiten tomar su filosofía como

1. Jiménez, J., *La estética como utopía antropológica. Bloch y Marcuse*, Tecnos, Madrid, 1983, págs. 92-93.

muestra máxima de utopía estética del siglo: es inevitable que su esforzada propuesta viva no sólo de la tópica del pensamiento centroeuropeo sino también de las peculiaridades sociales de esa *Mitteleurope*, para la que toda libertad individual, y más la que deriva de la dimensión estética, parece que debe someterse todavía a las instancias más o menos hegelianas de lo que manda una colectividad, sea la clase social, el Estado, la ley, el sindicato, la Institución en suma. A pesar de que todos hemos sufrido parecidos horrores (hablo como europeo, con la salvedad de que nuestra generación —por fortuna— no ha tenido que sufrirlos sino asumirlos y reconvertirlos), hay que saber que el ritmo y los modos del desarrollo de la conciencia han sido y son aún distintos y heterogéneos en los distintos focos de la cultura europea.

El surrealismo: aciertos y trucos de una «iluminación profana»

Sin ir más lejos, un poco más en Occidente, me refiero a la ciudad de París. Allí nace el surrealismo, de la mano de la gestión cultural de André Breton —él y ella aleccionadores de los méritos y deméritos de la vanguardia— cuyo primer manifiesto es de 1924.

En ese ambiente sí que existe el «excedente cultural» del que habla Ernst Bloch —«un proceso continuo de sedimentación de los sueños de lo nuevo»— y sí que existe el «capital cultural» del que hablan los sociólogos actuales (Pierre Bourdieu), puestos ambos, excedente y capital, al servicio de la libertad individual para reexa-

minar, tachar, distorsionar y llevar al extremo la conciencia de la clase culta. En este aspecto la crítica más cercana al surrealismo de los felices años veinte no siempre es la más acertada, aunque venga de la mano de alguien tan cercano a los objetivos de la vanguardia y tan especialista, por cierto, en la literatura francesa, como Walter Benjamin.

En 1929 Benjamin escribe para una revista alemana su ensayo sobre el surrealismo, subtitulado «La última instantánea de la inteligencia europea».[2] (Notemos esa referencia a un rasgo tan característico de la modernidad estética como es la fotografía: no en vano el propio Walter Benjamin es teórico principalísimo de las condiciones de reproductibilidad técnica de la obra de arte en el siglo XX.) Pero en ese ensayo Benjamin se suma con presteza a la autoimagen no demasiado autocrítica que los surrealistas tienen de sí mismos, según la cual se habrían convertido en revolucionarios llevando al extremo su hostilidad contra el conformismo pequeñoburgués. La secuencia sería bien patente: primero la fruición de *épater le bourgueois*, después el compromiso revolucionario. Benjamin acepta la visión explicativa de Pierre Naville, uno de los surrealistas de primera hora que más tarde se convirtió a su vez en enemigo de Breton (como tantos otros) y en miembro conspicuo del Partido Comunista Francés. Por lo demás, Benjamin la resume así: «La enemistad de la burguesía respecto de cualquier demostración radical de libertad de espíritu desempeña un papel capital, im-

2. Benjamin, W., *Iluminaciones I*, pról., trad. y notas de J. Aguirre, Taurus, Madrid, 1971, págs. 43-63.

portante, en esta transformación de una actitud contemplativa extrema en una oposición revolucionaria. Dicha enemistad ha empujado al surrealismo hacia la izquierda».

Pero es ésa una manera cuando menos *manquée* de explicar el pequeño desplazamiento que Breton imprimiría a su grupo una vez que los terribles años treinta hicieron su aparición, al radicalizarse a la vez la crisis económica, el nacionalismo fascista y el comunismo estalinista: ni es la aducida «enemistad de la burguesía» el motivo único (ni principal) del compromiso político del surrealismo, ni cabe tampoco describir como «actitud contemplativa extrema» su propia lucha por la vida en el escenario artístico y cultural de París y de Europa.

Si el surrealismo ha sido a lo largo del siglo un punto de referencia para la educación y proceso de formación (*Bildung*) de las sucesivas generaciones, es en gran parte porque encarna más bien el compromiso con la libertad individual y con la emancipación social *a la vez*: para ello ocurre que sus puntos de aplicación estética se basan por igual en el dominio de la imaginación, en la tensión de cada individuo como artista de la vida (en virtud precisamente de la asimetría dinámica entre arte y vida) y en esa actitud de fondo de irremediable *no-conformismo* en la que siempre insiste Breton en sus manifiestos. (¿No ha sido acaso el tipo surrealista el primer ejemplo del siglo del tipo, luego muy repetido, del *inconformista*?)

Si se mira bien es imposible, constitutivamente, que una sociedad autoritaria, ideologizada y rígidamente jerarquizada pueda asumir y soportar a la vez todos esos

puntos de aplicación. Y por eso resulta crucial el caso del surrealismo para juzgar de las relaciones de fondo —connivencia o rechazo— de la vanguardia estética con la política totalitaria. De hecho en la prueba real del gran enfrentamiento de los años treinta ninguna de las sociedades totalitarias toleraba algo como el surrealismo (y si lo toleraba era a costa de exponerse —en el grado que fuera— a una versión antitotalitaria de la modernidad). Por eso el surrealismo, de la mano de Breton, escogió sus opciones a la izquierda: tomado como un programa completo no tenía otro sitio.

Por otra parte el surrealismo —como se ha dicho tantas veces— venía de la instrucción del poeta adolescente Rimbaud —*il faut être absolument moderne*— y desarrolló esa opción estética pre-surrealista en la que la poesía y el arte existen para «cambiar la vida». ¿Acaso es «actitud contemplativa extrema» el perseguir en uno mismo los límites, el proceder a la crítica nietzscheana y a la sospecha radical de todo supuesto consciente, el aprobar y poner a disposición del rigor artístico el supuesto del Inconsciente y de su universo onírico y pulsional, y el aplicarse además —con lo que ello pueda tener también de más o menos prosaico— a crear, desarrollar y hacer triunfar un movimiento de opinión, de producción de imágenes y de textos, y de promoción —en fin— del talento de cada quién? No, no es mera «contemplación» toda esa actividad intensa, muestra y ejemplo de la de tantos grupos culturales cuya actitud contemplativa se reduce, en positivo, a mantenerse independientes de los aparatos de los partidos políticos, a «pasar», como ahora decimos, de encuadrarse orgánicamente en la política cultural de dichos partidos.

Pero aún así la vía del surrealismo llegó a un punto en el que se avino también con la máxima de Marx de «cambiar el mundo»: puesto que interpretar el mundo es ya cambiarlo —en algún sentido—, no estará de más hacer que cambiarlo en la línea verdadera sea también interpretarlo como se debe. Por consiguiente en 1930, el surrealismo, como vanguardia estético-teórica, respondió desde su minoría influyente con un nuevo manifiesto y con una nueva revista, *El surrealismo al servicio de la revolución*.

¿Pero qué revolución? El mismo Benjamin alude, en su ensayo para alemanes, al paso de los surrealistas desde la mera revuelta a la auténtica revolución. Y ese fenómeno en sí debe ser destacado desde nuestra perspectiva crepuscular respecto al surrealismo porque, en efecto, fue ese movimiento el más representativo y comprehensivo de las pretensiones de la vanguardia estético-política: colocarse en un lugar que estuviera más allá de las posiciones esteticistas del «arte por el arte», la «poesía pura», etc., y más acá de la entrega de la cultura progresista en manos del dirigismo, ya fuera del Estado, el mercado o el partido, de la Institución, en suma.

Sobre esa plantilla se montaron los demás movimientos de vanguardia, siempre más parciales y menos incisivos que el surrealismo puesto que a él le tocó absorber en el período de entreguerras el grueso de los materiales que conformaban esa actitud posible: un *cocktail* de laicismo radical, humorismo, pesimismo, experimentación formal y creencia —sobre todo— en el Inconsciente (con adhesión práctica además al resto de las teorías psicológico-libidinales de Freud).

En conjunto todas esas posturas alejaban a los surrealistas de la sensibilidad burguesa más conservadora, lo mismo que les pasaba a sus congéneres del Círculo de Bloomsbury respecto a la tradición victoriana, a los miembros alemanes de la *Neue Sittlichkeit* (Nueva Sensibilidad) respecto a la cerrada sociedad guillermina o a los avanzados vieneses respecto a su proverbialmente reaccionaria burguesía.

Pero de hecho el surrealismo, en cuanto paradigma de la vanguardia, se oponía mucho más aún a la sensibilidad popular, de modo que la sofisticada intertextualidad de su poesía y de su literatura, de su pintura y de su decoración se constituían de inmediato en descalificación de la simplicidad, grosería, optimismo ingenuo, y raquítico mal gusto de los objetos de uso, adorno y diversión de las masas urbanas, esas masas de gusto aún mal escolarizado y peor educado pero desarraigadas ya sin remedio de la nobleza bien asentada en los diseños de la arquitectura y de la vida rural. De esa oposición al gusto popular se habla menos en los manifiestos surrealistas porque el enemigo aparente es el gusto burgués, pero es un factor específico, sin embargo, en la pasajera alianza del surrealismo con el comunismo en el contexto antifascista de los años treinta. Es decir: una revolución social hacía falta y no sería la vanguardia estética la que se opusiera a ella. Al contrario: de ella surgiría tal vez, entre otras novedades, una nueva dimensión de la cultura popular, progresista ahora tanto en lo político como en lo estético.

El surrealismo, quiero decir, es un fenómeno pequeño-burgués que se opone de forma explícita y próxima a las versiones adocenadas, filisteas, bien pensantes, de

la corriente principal de la cultura de la burguesía, pero que se opone también a la pacata construcción de una cultura obrera, digamos socialdemócrata, que no hace más que aceptar esa cultura y esa sensibilidad artística, pero adaptadas, por así decir, a la supuesta modestia de la clase obrera.

Comprenderán ustedes que, vistas así, las famosas pero inofensivas *boutades* de los surrealistas resplandecen de espíritu constructivo y hasta apostólico (en matizado contraste con los desplantes meramente destructivos de la etapa *dadaísta* del movimiento; contraste que ya entonces el mismo André Breton se encargaba de tematizar). Lo mismo daba que acudieran a los cines a ver las películas «de romanos» para aplaudir en el momento en que los cristianos eran arrojados a los leones, lo mismo daba que poco después de la Gran Guerra —adolescentes, pues— organizaran reuniones que acababan con cierto estruendo escandaloso, como aquel banquete ofrecido a uno de sus poetas predecesores —el pintoresco Saint-Pol Roux, que como cuenta el propio Breton en el *Primer Manifiesto* colocaba en su mansión al acostarse a dormir un letrero que decía: «El poeta está trabajando». En esa ocasión, y como quiera que fueran hostigados por algunos nacionalistas franceses, los surrealistas no tuvieron empacho en replicar con un significativo «¡Viva Alemania!». El orden establecido no iba a temblar por ello a causa de lo que el propio Benjamin, que cuenta la anécdota, apostilla: «Se quedaron en los límites del escándalo, contra el cual la burguesía, como se sabe, es tan insensible como sensible contra toda acción». La burguesía no temblaba, no, pero al menos la clase obrera podría vislumbrar por algún res-

quicio festivo que la pesada religión economicista y puritana a la que en general les sometían sus dirigentes no era alternativa suficiente para una vida mejor.

La probada lucidez de Benjamin acierta una vez más en lo principal: que el surrealismo no sólo pretendía objetivos artísticos y estilísticos específicos sino que quería también participar en la reforma social general para que ésta no quedara ayuna de tensión y dimensión estéticas, de imaginación, de «utopía» de la sensibilidad, si se quiere. Benjamin, no obstante, en la medida en que casi siempre exhibe su evidente ramalazo de la Escuela de Fráncfort no puede dejar de sostener un concepto sorprendentemente amplio y peyorativo de «burguesía»: y por lo tanto el surrealismo sería y debería ser, para él, anti-burgués. Esa suposición, la verdad, resulta bastante falsa: la panoplia de recursos, el depósito de ideas, la fuente de la educación sentimental y estética que posibilita la radicalidad del surrealismo es enteramente burguesa —sacadas en lo inmediato de sus márgenes más experimentales— mientras que el otro campo, el del proletariado, no es sino —para el surrealismo y para la vanguardia estética— un campo de conquista.

Así es como hay que entender una de las fórmulas con las que Benjamin resume la tarea surrealista: «Ganar las fuerzas de la ebriedad para la revolución». Yo no creo que esto signifique para Benjamin lo mismo que para G. Lukács y otros doctrinarios del «realismo social», a saber: conviene que la burguesía venga a dormir su cogorza nihilista en las zahúrdas de la revolución porque sólo así amanecerá serena. Antes lo contrario: ganarse a las fuerzas de la ebriedad significa que la revolución correcta —sea lo que eso sea— no

va a funcionar si no se achispa un poco a base de hidromiel estético-nihilista. Pero en todo caso es notable la descripción a cargo de Benjamin del programa socialista —y por tanto burgués, por supuesto— de aquellos momentos, al que considera blando, ineficaz y ficticio: tal retrato nos deja entrever al mismo tiempo el drama del fracaso europeo de la reforma social de principios de siglo, la presión intelectual del modelo soviético con las falsas esperanzas que suscitaba, y la solución, por fin, de ese nudo gordiano mediante el tajo de otra guerra total en nuestro suelo y contra nosotros mismos. Cuenta Benjamin:

> Puesto que: ¿cuál es el programa de los partidos burgueses? Un mal poema de primavera, lleno hasta reventar de comparaciones. El socialista ve ese «futuro más bello de nuestros hijos y nietos» en que todos se porten «como si fueran ángeles» y en que cada uno tenga tanto «como si fuese rico» y en que cada uno viva «como si fuese libre». Pero de ángeles, riqueza, libertad, ni rastro. Todo son solamente imágenes. ¿Y cuál es el tesoro imaginero de esos poetas de los centros social-demócratas? ¿Cuál es su *Gradus ad Parnassum*? El optimismo.[3]

Cómo es que se puede reprochar una actitud tan buena como el optimismo sólo se explica por el convencimiento de que la política de masas dirigida por la burguesía de izquierdas era errática e impotente frente a la eficacia decisionista de un estado social y nacional totalitario. ¿Cómo no iban a írseles los ojos a todos

3. Benjamin, W., o. cit., pág. 59.

ante el experimento soviético que, una vez consumada la revolución como tragedia, prometía sobrepasar por la izquierda esa actitud mental vacilante (*Gesinnung*, la llama Benjamin) a base de un nuevo liderazgo —el del proletariado— y un nuevo internacionalismo —el de la «revolución emergente»? Si el peso de la dirección política derivaba hacia la base el surrealismo estaría allí, como vanguardia estético-cultural de la nueva situación. Por eso el movimiento de André Breton fue trotskista... durante algunos meses, incluso años.

El reproche de Benjamin a la socialdemocracia es muy propio del rigorismo de su escuela, pero es acertado su apunte sobre lo que el surrealismo tiene de contrafigura de una actitud y una política cultural que, aunque dirigida a las masas, resulta sin embargo conservadora. «Lo característico de esta posición burguesa de izquierdas es el maridaje incurable de moral idealista con praxis política. Ciertos elementos medulares del surrealismo, incluso de la tradición surrealista, sólo se entenderán en contraste con los compromisos derivados de la *Gesinnung*.» *Gesinnung*, que podríamos traducir tal vez por «actitud mental cambiante e indecisa». Es decir, en lugar de la «moral idealista» el surrealismo promueve una moral materialista que está aún a la búsqueda de su política correspondiente. Y dentro de esa moral surrealista tendrán su lugar, por tanto, las poses del malditismo y hasta del satanismo: otra vez más es innecesario que las fuerzas del Orden se preocupen demasiado; no es que estos pequeño-burgueses a la búsqueda de su acomodo profesional vayan a organizar el vicio en gran escala ni a cometer crímenes nefandos. Su malditismo se concentra en una línea concreta de investiga-

ción, la que recupera de los márgenes recientes de la literatura más innovadora los nombres de los precursores: Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Sade, en la lejanía... Yo no podría decirlo mejor que Benjamin. Lo que uno encuentra en el «cajón secreto» del surrealismo es «el culto del mal como un aparato romántico de desinfección y aislamiento contra todo diletantismo moralizante».

Y eso que Breton aún no había plasmado en su *Segundo Manifiesto* (1930) el que llegaría a ser el tópico más durable en la memoria de la cultura europea en cuanto a la posición moral del surrealismo. El texto (que suena mejor en francés) dice así: «El acto surrealista más simple consiste en bajar a la calle revólver en mano y tirar al azar, en tanto se pueda, sobre la multitud. Quien no ha tenido necesidad, al menos una vez, de acabar de esa manera con el pequeño sistema de envilecimiento y cretinización en vigor es que tiene acotado su lugar en esa multitud, vientre a la altura del cañón».[4] (*L'acte surréaliste le plus simple consiste, revolvers aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule. Qui n'a pas eu, au moins une fois, envie d'en finir de la sorte avec le petit système d'avilissement et de crétinisation en vigueur a sa place toute marquée dans cette foule, ventre à hauteur de canon.*)

Con la que iba a empezar a caer en breve la imagen hiperbólica de Breton era casi inocente, de la misma manera que en nuestros días, bien servidos de violencia representada y visitados regularmente en las noticias por el asesino-en-serie de turno, esa ocurrencia chocan-

4. Breton, A., *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, París, 1973, pág. 78.

te se nos aparece con un halo anacrónico en blanco y negro. Por lo demás, el propio Breton sabe del arco corto del efectismo de su provocación: en las primeras líneas de la «advertencia» a la reedición del *Segundo Manifiesto*, en 1946, explica que, a propósito, el paso del tiempo se ha encargado de limar, también para él, «sus ángulos polémicos».

Y sin embargo hay algo más en la trastienda de ese desplante, porque no se trata sólo de otra muestra indirecta de que, en efecto, la hostilidad y antipatía preferentes del surrealismo —y de toda vanguardia, comprendidos los contraejemplos (*Productivismo soviético*, *Muralismo mejicano*...)— tiene como blanco a esa indiferenciada y vilipendiada «masa» que capturó también la atención —y tan bien— de Elías Canetti o de José Ortega y Gasset.

El desplante del revólver es una aplicación con sabor mediático de la voluntad de poder nietzscheana en su límite negativo: siendo la violencia gratuita la expresión misma de la metafísica, cualquier otra cosa menos violenta que eso —por ejemplo la violencia justificada por la «desesperación humana» a la que alude Breton mismo a modo de alivio— sería ya casi la razón. ¿Por qué no realizamos, en definitiva, el acto de disparar contra la multitud? No lo realizamos por múltiples razones, desde luego, pero no reconocemos ni una sola que nos impidiera hacerlo, excepto nuestra buena voluntad. Ése es el punto, ese el *lueur* —el resplandor, el destello— que el surrealismo, dice Breton, quiere revelar en el fondo de todos nosotros. Probablemente ése es el fondo donde se funden la responsabilidad que acepta las situaciones y la imaginación, que las mejora, de las mujeres y de los

hombres de la modernidad reflexiva, la nuestra. Y por visiones como éstas concedió Walter Benjamin el título preferido de su filosofía (*iluminación profana*) al surrealismo de André Breton y demás compañeros.

La definición explícita de surrealismo (que es presentada en el *Primer Manifiesto*, de 1924) es el otro lugar tópico que se ha transferido a la cultura popular del siglo XX, de modo que su diseño mediático y popular es muy adecuado para concluir aquí las virtualidades y los malentendidos que los manifiestos surrealistas han suscitado en todos nosotros. El manifiesto define así «surrealismo»: «Automatismo psíquico puro por el que se propone experimentar, sea verbalmente, sea por escrito o de cualquier otra manera, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento en ausencia de todo control ejercido por la razón y fuera de toda preocupación estética o moral».[5]

Desde el punto de vista del psicoanálisis no es un prodigio de precisión esta fórmula, hay que reconocerlo. ¡Pero cómo utiliza su ambiente con astucia para llegar al interés de ese público urbano y civil que conversa, que escribe, que baila, que come, que siente así que no es masa, puesto que posee —ahí es nada— un «automatismo psíquico puro»! ¿Y por qué no considerar esta propuesta un eslabón más de la conciencia lingüística que subraya precisamente sus límites conscientes y nos introduce en el delicioso y excitante mundo en el que cede el «control» de la razón? Sí, ya sé que la definición de surrealismo no es el colmo del rigor fenomenológico, ¿pero es que caso no apunta a describir y a descubrir

5. Breton, A., o. cit., pág. 37.

a los usuarios de nuestra cultura urbana su propio modo de pensamiento cotidiano, que al igual que la experiencia del paseante estético de Walter Benjamin se produce como «atención desviada» en la que el dominio férreo del «yo» que se precisa para las ejecuciones prácticas hace un continuo con la entrega a las fantasías y a las divagaciones calculatorias y compensatorias? ¿Y no es ese tipo de experiencia la antesala misma de la experiencia estética, a la que el Surrealismo ha añadido —en pintura, en literatura, en el cine sobre todo— la mayor y más narrativa cantidad de nuevas imágenes?

Lo que pretendo decir es que Breton ha suscitado con su grupo el más grande repertorio de imágenes de calidad del siglo, vinculándolas a la tradición del Gran Arte para que fecundaran así el arte popular de masas. El surrealismo, a través de sus transmutaciones, ha conformado la nueva sensibilidad del espectador urbano colocándola en ese lugar intermedio que ahora ocupa: entre la exigencia y la distinción del canon tradicional del arte y la apertura lúdica a toda distracción que provenga del arte popular. La utopía militante y propiamente vanguardista a la que tiende toda lógica de manifiesto no se ha cumplido ni en el surrealismo ni en ningún otro «ismo»: no todo espectador ni todo artista son obviamente seguidores de la poética de André Breton. Pero en los esfuerzos estéticos del surrealismo y del resto de la vanguardia se encierra una clave importante para nuestra cultura de mayorías: en los problemas que trataron, en las obras experimentales que produjeron, persisten transmutados los antiguos problemas y soluciones de la tradición, que son justamente los que pueden dar sentido y profundidad a la lectura y a la evaluación

del arte común, tanto el mediático como el futuro arte mundial que nos aguarda.

Por lo demás, no quisiera concluir sin hacer unas cuantas consideraciones más, digamos sociológicas pero insólitas, acerca de este tipo de grupos culturales, como el de André Breton y el surrealismo, y algunas pocas más también acerca del destino de la utopía estética en general en la segunda mitad del siglo que hemos dejado atrás: la parte de nuestra propia vida.

Supongo que es un rasgo del artista romántico —y los vanguardistas lo son todavía mucho— así como de otros personajes que necesitan no sólo individualidad sino también singularidad: borrar las huellas de su propio proceso de emergencia social. Ello se debe a que el objetivo de su proyecto público consiste en exaltar su propio significado exclusiva o principalmente cultural, cual apelación a una *prolem sine matre creatam*, que dice el dicho. Se trata, claro está, de una modulación más de la figura del genio.

Pero los surrealistas, ya que estamos en ellos, no son unos señores nacidos de sus propios talentos aún cuando sean cuantiosos, como es el caso de Dalí —el mejor de los pintores surrealistas de «escuela»— o de Buñuel, que llevó el surrealismo español al cine, o el mismo Picasso, que, manteniéndose cercano pero fuera del círculo surrealista, fue considerado siempre por Breton como compendio de la productividad surrealista, o los poetas L. Aragon y P. Eluard...

Todos ellos, desde luego, tienen madre. Su madre es la necesidad social de conceder a determinados personajes expertos la facultad de dictaminar —con su obra o con su juicio— lo que se considera correcto e inco-

rrecto en el terreno estético. Estamos, por tanto, ante una tarea profesional que exige sin duda —como todo— lucha y suerte en la conquista de ese puesto. Pero, aceptada entonces la dimensión social de la tarea del arte, hemos de tener en cuenta dos cosas: primera, los protagonistas de esa tarea están sometidos como cualquier agente social a la relativa opacidad de sus motivaciones y a la limitación de los vínculos microsociales que crean; y segunda, si esto es así en cuanto a los protagonistas, no caigamos en la beatería y la ceguera —varias generaciones después— de juzgar a los héroes de la vanguardia en los términos en los que ellos mismos fueron capaces de proyectarse como tales héroes culturales. Sepamos también reducir sus pretensiones de ejemplaridad a lo que en efecto es pertinente —su maestría en el arte y en el juicio estético— y rebajemos por tanto sus pretensiones parasitarias y adláteres: como modelos, por ejemplo, de comportamiento social o político. No es que tales comportamientos no sean, a las veces, positivos; es que lo son o no lo son de modo impertinente. Si no lo hacemos así resulta, pinto el caso y nunca mejor pintado, que en el caso de Picasso tendremos que tragarnos por bueno, junto con su obra plástica, el increíble machismo del fue víctima (y verdugo). O en el caso de Breton y de su grupo tendremos que tragarnos, junto con sus obras, la relativa inanidad de sus posiciones políticas, para lo que es la especificidad de la vida económico-política, quiero decir.

Al emprender este pequeño estudio fue importante y aglutinador para mí reparar en un dato poco tenido en cuenta hasta ahora: durante sus años de aprendizaje y meritoriaje Breton se ocupó, como trabajo remunerado

para la corrección de pruebas, en los enrevesados manuscritos de la magna obra de Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*. Después alude a él en el *Primer Manifiesto Surrealista* reprochándole la longitud de sus descripciones de cuya «persuasividad», dice, «nace su propia extrañeza», de modo que en ellas el «deseo de análisis se sobrepone a los sentimientos»...; cosas así, que por lo demás podrían aplicarse también con pocas variaciones a *Nadja* y a otras de las escasas novelas de Breton.

Pero no va por ahí mi propia iluminación o *eureka* en este punto: lo que resulta evidente es que la generación de Breton intenta hallar su puesto entre la absoluta marginalidad de sus predecesores y la instalación en la literatura oficial, vinculada aún en muy alto grado a la aristocracia y a la alta burguesía, que coopta en un momento dado a determinado escritor de éxito. Como en el plano social casi todo es lucha de clases, hemos de saludar a la generación surrealista bajo este inesperado prisma: ellos inventan un artista más independiente y más proteico, más cosmopolita y más cercano en sus formas de vida y de familia, en sus creencias y en sus modos morales a esa pequeña burguesía que manda a sus hijos a París para que triunfen. No importa si el triunfo sobreviene a través de la antigua y respetable cooptación de Mr. Goncourt o mediante la más reciente y prometedora que ofrece el promotor más nuevo en esa plaza, Mr. Breton.

Ahora no estoy hablando de arte pero seguro que estoy hablando de la vida, de forma que al evocar esta perspectiva ante quienes me lean estoy quizás montando otra narración divergente sobre este mismo asunto

del surrealismo y de los grupos de la vanguardia. (Miremos las listas de los componentes del grupo de A. Breton: ¿vemos acaso algún nombre de mujer? Examinemos con atención las fotografías del grupo, de éste o de cualquier otro grupo cultural, analicemos en ellas —con el mismo ánimo de sospecha, cuando no de recelo— las relaciones sociales que se nos develan. Esto es importante porque la ejemplaridad de la vanguardia en nuestra *Bildung* ha sido con frecuencia decisiva no sólo en el plano estético sino también en el político y moral. Y cuando reorganizamos estas herencias estamos también, por tanto, reorganizando y reinterpretando nuestra formación.)[6]

Ciertamente que el arte y la vida son distintos porque el discurso y la acción son, ontológicamente, heterogéneos. Walter Benjamin, que alaba lo que puede a los surrealistas en 1929, transmite la febril invención onírica de Apollinaire —otro de los santos predecesores— acerca de un *pogrom* contra poetas en el que «las editoriales son asaltadas, los libros de poemas arrojados al fuego, los poetas muertos a golpes». No pasaría un lustro y la profecía revulsiva se convertirá en repulsiva acción. Benjamin mismo morirá once años después en Port-Bou, al borde de una España de franquismo recién estrenado. «Nadie más aislado que él, tan completamente

6. En el primer Manifiesto aparece la lista encomiástica de los miembros del grupo surrealista (incluyendo a Picasso, que «caza en los alrededores») y Breton añade que había *tant d'autres encore et des femmes ravisssantes, ma foi.* El jerarca testimonia esa presencia femenina sin dar nombres y a continuación se pregunta si acaso no es esencial que ellos sean maestros de sí mismos, maestros de las mujeres y de *l'amour, aussi.* Breton, A., o. cit., págs. 27-28.

solo», escribió su amiga Hannah Arendt, filósofa errante y fugitiva también, que no andaba lejos.

...Y Herbert Marcuse en Berlín

Creo que la utopía estética del siglo XX llegó a su culmen en la Universidad Libre de Berlín, en el mes de julio de 1967. No es que hubiera allí algún concilio universal para la implantación de la Sociedad Perfecta, pero al menos estaba el Profesor Herbert Marcuse, junto con algunos compañeros entre los que se encontraba el líder estudiantil Rudi Dutschke, charlando acerca de la guerra del Vietnam, de la violencia en la sociedad opulenta (*sic*), del problema racial, discutiendo —en fin— el final de la utopía. Una nueva juventud que había crecido después de la Bomba Atómica vivía en aquel bastión teniendo a un lado el capitalismo del consumo y al otro el comunismo de la planificación y el pleno empleo. Los ideales primeros de la vanguardia habían evolucionado. Ahora no se hablaba tanto de la fuerza erótica y telúrica de la idea artística. En realidad se hablaba en directo del amor y de la conversión de *eros* en una fuerza transformadora. La Escuela de Fráncfort, a través de Marcuse, profesor en California, ofrecía novedades: las necesidades erótico-estéticas no eran ya más subjetivas, formaban parte de excedentes pulsionales que sobrepasaban con mucho la capacidad de la tolerancia represiva; el arte seguía siendo «una fuerza productiva esencialmente autónoma y negadora» (esto especialmente le habría gustado a Breton si no hubiera muerto el año anterior); la dimensión estética, en resumen, es inasimilable por el

Sistema. Y sobre todo: «el final de la Utopía» no significa ni mucho menos que la utopía haya sido por fin desautorizada por irreal sino que su realización está más cerca que nunca porque las fuerzas productivas han alcanzado el desarrollo necesario para transformar el capitalismo avanzado. Ante el conformismo de la clase obrera y la degeneración burocrática del comunismo sólo faltan nuevos sujetos revolucionarios... (entre los que discuten con Marcuse, es interesante subrayarlo, sigue sin visualizarse ninguna mujer...).

Según vemos, estaba a punto de producirse un relevo generacional y un cambio en la estructura de la familia y del auto-reconocimiento sexual. Por otra parte, pasará apenas otro lustro y los autores (G. Battcock, J. Kosuth) del último y más sublimado de los manifiestos estéticos vanguardistas, el del *arte conceptual*, pronto tacharán a Marcuse de ambiguo en su posición político-estética y de reaccionario en sus gustos artísticos (parece defender, acusa Battcock, un *programa surrealista*...).

Pero, como se podrá comprender, la vida y el arte siguen y ésa es ya otra historia, la nuestra, la del debate de hoy.

CAPÍTULO XI

La transmutación del arte en el mundo que viene[1]

Arte es lo que se transmuta

Lógico es evocar la transmutación del arte puesto que llamamos «arte» a lo que justamente se transmuta: no es que cambie ni que se transforme, puesto que un cambio azaroso o una mero cambio de formas no responden a la variación significativa y reveladora que el arte es, ni a la incesante e impredecible renovación que el arte encarna a partir de las internas energías que desencadena. No es tampoco que se destruya, aunque ése va ser probablemente uno de los problemas de la futura transmutación: que a pesar de las muchas e ingeniosas maneras de conservacionismo el legado del arte llegue a convertirse en objetivo preferente de atentado y destrucción física.

Casi nada de lo que le pasa al arte es importante excepto que se transmuta, porque esa transmutación mis-

1. Conferencia dada en la Universidad de Las Palmas (Gran Canaria), el 9 de Julio de 1998, dentro del curso «En torno a la Postmodernidad» dirigido por el Prof. Florencio Jiménez Burillo.

ma es la que va señalando la ruta del sentido de las cosas. Es por eso que algunos dicen: todo ha llegado a ser arte, como si antes de ahora hubiera cosas más serias —la religión, la moral o tal vez la técnica— que se hubieran devaluado por su trato con un modo de producir y de conocer que nunca habría sido de fiar: ¿cómo va a serlo el arte, amigo según es de la apariencia, incluso de la violencia fingida, y promotor impenitente del placer, incluso disfrazado de dolor?[2]

Es demasiada impostura para la carga metafísica que nuestra idea judeocristiana aún arrastra. Por eso dicen que todo ha devenido arte, porque en efecto todo lo demás se asimila al antiguo contingente del arte en la medida en que religión, moral y ciencia son también para nosotros indicadores de la ruta en la vida.

Cierto que nuestros discursos vienen mezclados ahora de estética no sólo en el antiguo y jerárquico nivel de la clase ociosa —de la que el arte era patrimonio social— sino también en el nivel democrático de la mayoría del pueblo, puesto que su bienestar se monta sobre la idea de una estetización creciente de la vida cotidia-

2. He visto en su *De la Aurora* que también María Zambrano se fija en esta idea de la transmutación, complicándola tal vez algo más de lo justo. Distingue Zambrano entre «transmutación», que cambia la «substancia», y «transformación», un cambio más severo —como el propuesto por Nietzsche—, que cambia la «esencia». Como quiera que sea yo entiendo aquí por *transmutación* los dos cambios a la vez: no sólo variaciones en las formas y en las corporeidades (géneros e iconografías de la teoría del arte) sino también una variación verdaderamente esencial («de función», dice Zambrano), es decir, de horizonte histórico, de sentido (estilos e iconología, en teoría del arte). Cf. *De la Aurora*, Turner, Madrid, 1986, págs. 61-62.

na (la cual no se transmuta, sin embargo, sin alguna pérdida de aquellos antiguos esplendores y sutilezas). Por eso ahora, en la época de la educación generalizada, cualquiera se puede preguntar y de hecho se pregunta, con algún aire de misterio, por la naturaleza del arte.

Resulta embarazoso para la mente positiva el que, tras las luengas explicaciones que la historia y la semiótica de los períodos y de los estilos artísticos ofrecen, aún surja de repente en el coloquio la incordiante pregunta: «Sí, todo eso está muy bien, pero ¿qué es el arte?». Noten ustedes que nadie pregunta de parecido tenor qué es la religión o qué es la política (¿todos están convencidos de saberlo?). Es que el último refugio de la vaguedad inaprensible sigue siendo para la mente moderna eso que llamamos arte. El resto diríase que no ha resistido la gran ola de la positivización: se habla con seguridad de diversas teologías y de las más fantásticas hipótesis psicológicas o cosmológicas; no importa que esos temas sean objeto de «expedientes-x»: son temas intrigantes, tal vez, pero no propiamente misteriosos.

Lo que queda en el mundo de indeterminado, de resistente a la explicitación y a la negociación, lo que es —como decía Th. Adorno— experiencia no-reglamentada que no cabe administrar sino contemplar y vivir, eso es arte. O, por usar la expresión de otro filósofo crítico de este final de siglo, H. Marcuse, eso es dimensión estética.

Por amor al arte

Se comprende por eso que nuestra cultura básica no cese de preguntarse por la esencia, o lo que sea, del arte,

poco o nada convencida de que el arte se reduzca a un conjunto más o menos sofisticado de artefactos. La gente intuye que hay algo más y se extraña —sin demasiada preocupación, desde luego, puesto que no lo tiene todavía por un bien de primera necesidad— de que sobre el arte nada dictaminen de preciso y perentorio ni la institución escolar ni la fábrica mediática.

Nos moveremos tal vez en medio del espectáculo de la diversión, en medio del disfrute de bonitos muebles y de buena ropa, en medio del modesto y confortable bienestar que proporciona un buen diseño de relaciones sociales; intuiremos que todo eso tiene que ver con la dimensión estética, pero nadie nos dirá cómo es que el solemne arte de los sensibles artistas se ha transmutado para extenderse también a ese ámbito inmediato. Sin embargo algunos de esos grandes artistas, al menos, sí que pueden decirlo y lo dicen con conocimiento de causa. Paco Rabanne, por ejemplo, expresa un concepto muy certero cuando explica que la moda, que el arte de la moda, es menor en comparación con las artes mayores —la pintura, la escultura, la música, la arquitectura. Eso es así, desde luego. Pero casi estoy por afirmar que la minoridad de las artes suntuarias es engañosa frente al importante reconocimiento, grave y sólido, de esa gradación teórica que las hermana con el arte mayor: al fin y al cabo son esas artes menores las que producen la calidad de vida introduciendo en la práctica, y a la vez, la nivelación social y la distinción personal, dos valores sin los cuales la cultura no es democrática.

Puede que lleguemos a sentirnos también artistas de la vida cuando decidimos saltar por encima de las convenciones de nuestros grupos y adoptar nuevas actitu-

des que cazamos al vuelo en el entorno y que nos parecen de repente mejores que las que teníamos: hay que darse cuenta de que si lo hacemos y lo vivimos así —no para defender dogmas ni mandamientos ni doctrina alguna en especial, sino por seguir nuestro razonable gusto—, entonces estamos ya en el terreno de una nueva moral. Es que lo hacemos por amor al arte.

Casi todo es arte

En efecto, el arte es proteico en su transmutación, pero no es informe. El arte es casi todo, pero no lo es todo (sería absurdo que lo fuera ahora que nada hay omnímodo y absoluto... por lo menos todo el rato).

Que el arte no es informe significa varias cosas:

— Que hay un mapa claro de la historia de las artes que incluye las transmutaciones de los estilos y también las transmutaciones de los significados de los estilos y de sus obras.

— Que hay un mapa también de las relaciones adláteres del arte con la sociedad, con la ética y con la tecnología.

— Que hay un mapa, *last but not least*, de la contribución de la estética a la transmutación de lo que consideramos verdadero, en puridad lo que nos vemos obligados a considerar verdadero —en lo cual consiste el núcleo de la epistemología estética.

Y por otro lado el arte lo es casi todo. Casi. Como siempre en el discurso racional lo importante y definitorio no es la identidad sino el «casi» que la evita. A decir

verdad —apliquemos la aludida epistemología estética— la enorme masa del arte en cuanto obra que el hombre añade a la naturaleza —sea ésta lo que sea— es irresponsable porque figura la marcha misma de las cosas hacia ninguna parte en especial. Pero queda señalado: el hombre mismo, el «hombre» —con comillas— no es arte. Solo él, el sujeto, es responsable y de esa responsabilidad se educe la severidad de su ser real. El mundo como arte, y como deriva de un azar al que lo más que cabe corregir en esa manía de presentarse como desorden desastroso, puede que sea una broma. Pero el sujeto no es una broma y con él no se bromea porque es, en su responsabilidad, la realidad misma.

Yo quiero pensar que algo de esto es lo que adelantaba Ortega y Gasset a principios de ese siglo que le tocó vivir y que él tenía por muy suyo: que el arte no tiene que ver con la realidad y que «irrealiza». Se ha subrayado con justeza que la posición de Ortega en esto, más compleja, como en él suele ocurrir, de lo que permite ver el primer vistazo, aúna dos posiciones que van a verse ampliamente escindidas a lo largo de la transmutación del arte del siglo XX. Por una parte Ortega se muestra genérico campeón del arte moderno —sin entrar en distingos de gusto y crítica— puesto que reconoce en él —o sea, en la vanguardia— un esfuerzo específico de «irrealización» que no hace sino continuar y ahondar bajo el estilo «deshumanizado» lo que no es más que la onda propia de la razón en cuanto transmutación artística. Pero por otro lado, obviamente, Ortega se opone a la confusión de arte y vida, que consideraba una posición unilateralmente vitalista ya agotada, por lo demás, en la filosofía de Nietzsche.

Y sin embargo ¡cuántas batallas —edificantes pero incruentas esta vez— y cuántos matices quedaban aún por dirimir a lo largo de todas estas décadas entre los supuestos artistas de la vida y los vivientes (y algunos vividores) del arte! Ese conflicto que enfrentó a quienes proclamaban que la misión del arte era fundirse con la vida cotidiana misma y los que mantenían que la experimentación artística se aupaba más que nunca sobre las solicitaciones vitales, las cuales podrían ser muy serias —parafraseando a Schiller— pero nunca más altas que las estéticas.

El arte manda preferir la vida

[Hay que convencerse, así pues, de que no todo es arte, puesto que el núcleo duro de la responsabilidad es anestética. Aunque también es de afirmar —así lo exige el polo dual que controla toda postura última en filosofía— que este mismo convencimiento es bastante estético. Por eso me gusta citar aquello de otro agente de nuestro tiempo, André Breton, cuyas iniciativas y cuyos gustos fueron desde luego más esteticistas y avanzados que los de Ortega, pero que tiene con él una notable coincidencia de filosofía al respecto: «Para un revolucionario el primordial acto de valentía debe consistir en preferir la vida a la leyenda». Cierto que esa constricción hacia el deber vital no parece muy raciovitalista —Ortega la achacaría tal vez al componente «revolucionario»—: por el contrario, la vida no es algo que se prefiera sino que está ahí como factor básico, mientras que si hay algo que se prefiere, y que prefiere, es precisamente la

razón. Pero, con todo, no es factible huir de la dualidad: la preferencia por la vida es un efecto dictado por alguna de las especies de la «leyenda». Quien manda preferir la vida es el arte mismo en cuanto razón estética.]

El arte dice el sentido de la vida

Nos hemos acercado un poco más a la transmutación de lo que es el arte de hoy y a la pregunta teórica, y algo retórica, de qué diablos sea, en definitiva, el arte. Giremos aquí un poco más en torno a Ortega, que es provechoso. Resulta que el desarrollo y la transmutación estética de nuestro siglo ha consistido en algo que es mucho más decidente que la ruptura formal operada por las vanguardias y en algo mucho más ancho que el notable crecimiento del arte de masas: ha consistido en la «desrealización» paulatina de nuestra vida en la cultura occidental, en un grado y con unos modos, en torno al año 2000, que habrían sorprendido al propio Ortega.

¿Cómo? ¿O sea que la violencia «ejecutiva» —término orteguiano— de la eclosión de las masas y de la política totalitaria ha venido a dar —después de nuestras terribles guerras de naciones y de clases— en este mundo «irrealizado» en el que de intento el sujeto está separado de cualquier tentación de llevar su percepción «ejecutiva» más allá de lo que convenga al bien común y en el que por tanto sus fantasías ideológicas y sus pulsiones fideístas se han transmutado —por fin— en materia del arte y han devenido literalmente ámbitos estéticos? ¿O sea que la técnica ha operado después de todo —al menos por ahora— en la dirección acertada de me-

diar entre los sujetos responsables y su *habitat* para «desrealizar» los acontecimientos en grado conveniente para el ejercicio responsable de la libertad? ¿O sea que el arte como técnica va logrando que el sujeto se atenga a su idea, es decir, a su acción inmediata a través de los canales materiales precisos, dejando librado el rico universo de sus creencias a la realidad ejemplar pero menos constrictiva del arte estético?

Ésta podría ser una glosa orteguiana, con su grano de voluntario optimismo, incluso, de lo que en efecto está ocurriendo. Ciertamente es así: el mundo de casi-todo-como-arte es ese ámbito irrealizado en el que tenemos que leer los signos de los tiempos y —como se dice— el sentido de la vida. Pero ahí radica, queridos amigos, la continuidad de la intrigada pregunta por qué sea, aún, el arte. Porque la pregunta no puede contestarse *in the straight way*, que dirían los anglos. No podemos responder en corto y en directo a qué sea hoy el arte.

Tengan en cuenta que hay unos cuantos lugares en filosofía —que van cambiando de sitio, como todo— que deben permanecer vacíos porque nunca pueden rellenarse con una respuesta «empírico-positiva», quiero decir, con una respuesta que sea al mismo tiempo concreta y absoluta. Y uno de esos lugares es «el sentido de la vida». Entramos así en otra de esas dualidades necesarias: nosotros no podemos saber qué es el arte porque, sabiendo sin embargo que es el ámbito donde se contempla el sentido de la vida, resulta que no tenemos ni podemos tener una respuesta definitiva a cuál sea ese «sentido de la vida». A lo más que podemos comprometernos es a ir descifrándolo mientras obramos en consecuencia: en eso consiste la razón a la que bautizó Aris-

tóteles con el nombre de *theoretikés energeia*, la «fuerza teórica».

Pero esa indeterminación posee sus ventajas: nos deja muy tranquilos, sobre todo, para aplicar nuestra responsabilidad concreta y no hacer caso de los metafísicos que quisieran dictarnos con la violencia el camino a seguir.

No necesitamos ningún algoritmo absoluto para decidir que el sentido de la vida que leemos en el arte pasa por cosas como la democracia formal, la asistencia social del Estado, la defensa de la dignidad y la integridad física de las personas, los derechos de las minorías, la libertad de expresión, la paz por encima de las creencias y la fraternidad por encima de la igualdad y de la misma libertad. Tal vez es labor de la política y de la ética reestablecer ajustes en los casos conflictivos en los que una lista como ésa sin duda incurre.

Como, por otro lado, la esencia de la lista de sentidos de la vida es la apertura, ya ven que no podemos cerrar esa lista que leemos en el firmamento simbólico del arte. Y por consiguiente no podemos decretar qué sea el arte —aparte de ese depósito de interpretación y ese modo transmutador de fabricar artefactos y de obrar nosotros mismos imitando esa transmutación. Por eso cuando me preguntan en los coloquios qué es el arte contesto sin demasiada falsa humildad y poca hipérbole que no lo sé.

Cielo del sentido/sujeto responsable

Si se fijan, hemos dado ya una clave de la gran transmutación que nuestro arte va a experimentar en el mun-

do que viene, puesto que de hecho ya la estamos experimentando. La transmutación se ha producido entre el momento en que el joven Ortega discurrió su teoría de que el arte «desrealiza» manteniéndose por encima de la vida y el momento presente en el que la estética continúa su labor desrealizadora, desfundamentadora y pacificadora de la vida.

La transmutación puede imaginarse de la siguiente manera (escojo a propósito el término «imaginarse» toda vez que la mayor parte de la filosofía es imaginación y el resto consiste en atenerse a los hechos y obrar bien): Ortega imaginaba que el arte planeaba por encima de la vida cual cielo del sentido, pero en la medida en que la irrealización estética vaya haciéndose efectualmente global, amalgamando los estilos de vida y las creencias étnicas en una nueva unidad mundial (sólo entrevista —y no muy bien proyectada— por la Ilustración) el esquema imaginativo tiene que dar la vuelta.

¿Qué es lo que ahora va a quedar por encima del arte-como-estilo-de-vida? (O por debajo, o en el exterior, eso es indiferente). La respuesta a esa demanda es para mí un cómodo corolario que se desprende de lo que hemos explicado y razonado: lo que el arte no engloba ni abarca, lo que cae fuera de su ámbito de vigencia es el sujeto responsable, la idea de hombre y de mujer que es susceptible de recibir multitud de hábitos y vestimentas pero que apunta, inexorable, al punto focal de una ética. Por eso el humanismo, tan vejado, tiene su *chance* global en el futuro y por eso lo más urgente y necesario que hay no es que la gente se entretenga con las sutilezas de la teoría y las exquisiteces de la belleza (ya vive en ellas, quiera que no), sino que aprenda a recorrer en algu-

na de sus formas la vía del imperativo categórico: que sea decente y responsable, que sea mansa y fuerte, que tenga una memoria precisa de lo que le ha pasado para que pueda proceder a transmutarse, como quería Nietzsche. La estética ayuda porque el reino de la memoria es suyo, pero ya que el arte no es propiamente humano —por eso Heidegger lo asociaba a la verdad del Ser— sólo de la acción moral cabe esperar transmutación humana propiamente dicha.

Vanguardia y arte popular

Esta que he explicado, con sus límites, será la gran transmutación estética global: la desrealización progresiva, el ablandamiento de las convicciones imaginativas, el debilitamiento de la metafísica, que dice Vattimo.

Veamos ahora alguna de las transmutaciones artísticas que la acompañan y que se insertan en su contexto.

Estas transmutaciones sectoriales del arte del siglo XX tienen por lo demás la ventaja de que están sometidas al control teórico de la historia del arte, así como al patrón de la crítica artística contemporánea.

Ante todo hemos de tomar en consideración el fenómeno importante que ha supuesto en nuestro siglo la tremenda cuña de la *vanguardia*. La vanguardia ha transmutado todo el arte que se nos había transmitido desde el Renacimiento, en un arco de media duración: y lo ha hecho con un carácter tan drástico que para encontrar parangón tendríamos que remontarnos al salto desde el templo en madera hasta la construcción en piedra —en

el arte primitivo griego—, o tal vez al salto bajo-medieval, en música, desde el *ars antiqua* hasta el estilo del *ars nova*.

Pero la vanguardia sobrepuja a esas transmutaciones porque afecta en primer lugar al arte básico, que es la arquitectura, y después a todas las artes plásticas asociadas, así como a la música y a la literatura. En conjunto la transmutación vanguardista es poco menos que brutal en el plano de la forma y conlleva asimismo enormes distorsiones en lo que se refiere al sentido de la obra de arte en general. Tal transmutación sería algo próximo a una excrecencia pasajera (como pretende tercamente el pensamiento más conservador) si no fuera porque, en realidad, el fenómeno de la vanguardia no va solo, de suerte que vendría a ser una opinión sectaria y eurocéntrica la que continuara creyendo que se trata del fenómeno por excelencia, único y exclusivo, del arte de nuestro tiempo.

La vanguardia, con ser peculiar e inobviable en el arte del siglo que termina, ha de compartir el puesto de «fenómeno propio de la última transmutación del arte» con otros dos fenómenos asociados y contrapuestos a ella en algunos aspectos:

— Uno es el arte de masas o arte popular urbano, que cristaliza sobre todo en nuestra cultura occidental después de 1945.
— El otro es la formación de un Canon Global interpretativo que lenta pero inexorablemente irá corrigiendo las valoraciones y los estilos de nuestro arte mediante la incrustación de las valoraciones y los gustos del resto de las culturas mundiales, al tiempo que éstas aceptan e incorporan las nuestras —como de hecho ya vienen haciendo desde la primera época del imperialismo.

Aunque no siempre son puestas de relieve, las contaminaciones entre los tres fenómenos son evidentes:

— La vanguardia ha seguido en su modo de obrar lo que la retórica clásica llamaba la *lectio difficilis*: una lectura teorizante y/o expresionista de los modelos artísticos cuyo resultado es un inevitable alejamiento del gusto mayoritario, pero que aun así o justo por ello reivindica implícitamente la herencia de la línea del gran arte clásico-renacentista, aunque sea —según el discurso vanguardista— para clausurarlo definitivamente.

— En cambio el arte de masas o *Midcult*, como le llama la sociología norteamericana, escoge adrede una *lectio facilis* que le pone en contacto directo con el gran público, puesto que sus pretensiones son precisamente comerciales o industriales (es claro que el «séptimo arte» —el cinematógrafo— es la mejor muestra); es no obstante el arte de masas el que vehicula a través de sus canales los contenidos de la vanguardia, mediante una adaptación informativa, y lo mismo ocurre con los modelos del gran arte, aunque sólo sea porque las obras menores de las artes audiovisuales beben de hecho en las mismas fuentes clásicas que la literatura mayor (y lo mismo se diga de la adaptación masiva de esos modelos en las artes suntuarias, muebles, decoración, etc.).[3]

3. Véase el clásico ensayo de Dwight MacDonald, «Masscult and Midcult», en *Partisan Rev.* 4 (1960), dentro de la excelente compilación *La industria de la cultura*, Alberto Corazón, Madrid, 1969.

— En cuanto al Canon Global, que es de los tres el fenómeno más novedoso y aquel del que tenemos que esperar obras futuras difícilmente previsibles al día de hoy, está claro que se produce de momento bajo una doble presentación: tenemos, de un lado, el *mestizaje* entre los gustos de Occidente y los del resto de las culturas del mundo —todavía tenue, excepcional y marginal—, y tenemos, de otro, una suerte de *incorporación* del gusto occidental por esas otras culturas, a veces acrítica pero siempre más emblemática y utilitaria que genuinamente estética. (¿No sería el caso de la adoración masiva por el público y las finanzas japonesas de ciertos iconos célebres de nuestra cultura?)

Transvanguardia, arte de transición

Se ha hablado mucho de la dictadura de la vanguardia sobre la estética contemporánea. Pero también es preciso recalcar que de la crisis y disolución de una vanguardia teoricista, militante y exclusiva ha surgido el signo quizás más característico del paso a una nueva fase de la modernidad —«tardomodernidad» o como quiera llamarse—, que es harto apreciable igualmente en la geopolítica, en la religión y en la mismísima epistemología.

Pero, con todo, los cambios más celebrados no siempre corresponden a transmutaciones de fondo. Fue importante que la obra crítica del arquitecto R. Venturi abandonara (1966) los presupuestos del Movimien-

to Moderno abriendo la mente a una edificación más orgánica, más ecologista, más «blanda», más ecléctica. Pero de ahí a figurarse —¡y a realizar!— nuevos espacios de construcción, una nueva *ratio* entre el espacio de la casa, por ejemplo, el transporte y la distancia al lugar de trabajo... en fin, tendría que concluir la civilización del petróleo y tendrían que surgir —como a principios del siglo recién extinto— nuevas tecnologías tectónicas que dejaran obsoleta la combinación básica de vidrio sobre estructura de cemento y acero.[4]

Pasa lo mismo en un arte tan abstracto y experimental, respecto a lo que consideramos arte y belleza, como la pintura. Cuando leemos ahora los manifiestos de la «transvanguardia», propuestos a principios de los años ochenta por el profesor italiano Achille Bonito Oliva con la intención de acabar con el absolutismo y rigidez de los manifiestos vanguardistas, sentimos en gran medida que esas ideas son ya las de todos y que la transición a la que aluden nos remontan a una transmutación —por así decir— cualitativa. Dice el crítico: «Ya no existen modelos a los que el artista se pueda referir; no existe una perspectiva unívoca, una dinámica de la historia con un sentido único. Existe una concatenación, un movimiento abierto sin dirección, existe el concepto de transición por el cual uno puede moverse en direcciones diversas sin contradecirse. [...] Transvanguardia significa arte de la transición, utiliza todas las tradiciones, toda la historia de la cultura sin excepciones». Bien está, por supuesto, pero cuando uno acude a las obras de los artis-

4. Venturi, R., *Complejidad y contradicción en la arquitectura* (1966), Gustavo Gili, Barcelona, 1974.

tas que se adhieren a ese post-manifiesto la verdad es que la iconografía que se exhibe, las propuestas que se desarrollan y depuran no hacen otra cosa que continuar con más o menos fortuna algunas de las grandes líneas abiertas dentro de la vanguardia clásica, explotando más —si se quiere— la opción onírico-clasicista que las opciones más expresionistas e informalistas. En virtud del nuevo y feliz acogimiento de la figura humana a veces todo se reduce —para algunas mentes apresuradas— a un lamentable rechazo de la abstracción y del geometrismo minimalista, que son sin embargo —creo yo— cumbres del ingenio estético moderno.[5]

Transmutaciones del futuro

El arte de masas, por su lado, precisa asimismo de una mayor racionalidad y distinción. Se transmutará probablemente en el sentido de clarificar los dos ámbitos con los que trabaja: uno es el entretenimiento, al que se le concederá la transcendencia social que arrastra, y otro es el específicamente estético, en el cual será necesario proceder al establecimiento de un «canon interno» aún por hacer: me refiero a que no se puede ocultar el hecho de que la línea del gran arte pasa también por muchas de las obras del cine y de los audiovisuales. No parece que deban faltar de la historia de la plástica la obra de Jean Renoir o la de Stanley Kubrick, pongo por caso.

5. En el catálogo de «Italia: la transvanguardia», exposición organizada por la Obra Cultural de la Caja de Pensiones, Madrid, 1 febrero / 5 marzo, 1983.

No falta tampoco el desorden conceptual en el sector que contamina los medios audiovisuales e informáticos con el *happening* y el *body-art*. Conozco una propuesta al menos sobre eso, muy específica, que me parece pertinente (Luis Feás la está preparando): en el *nomenclator* de las técnicas artísticas no hay por qué abusar de los marbetes conceptuales de pintura y escultura cuando en realidad lo que se hacen son instalaciones o acciones que pertenecen más bien al concepto del teatro y de la escenografía.

La música dará a su vez muchas sorpresas. La eclosión de los muchos niveles musicales —en difusión, en instrumentos, en base rítmica y étnica— ha proporcionado el panorama múltiple de nuestro siglo pasado, que es muy coherente con la tradicional riqueza del texto estético. Pero en ningún otro siglo se ha dado tal escisión entre el producto culto y el producto popular en música. En la medida en que el primero ha estado ocupado casi en exclusiva por la música experimental (empezando por la dodecafónica clásica, de tanto mérito), la presencia de la música clásica en el siglo XX no ha sido tanto creativa como *receptiva*. El gran público ha aprendido —una vez más a través de los medios y de la educación básica— a escuchar a, digamos, Mozart, Beethoven o Verdi. Pero yo auguro que de la misma manera que al principio del siglo existieron intentos como los de R. Strauss o G. Puccini de convertir en «ligereza» masiva y popular el caudal de la estética modernista, sin evitar cierto politonalismo y percusionismo (en paralelo a lo que había hecho antes G. Bizet, «espesando» el caudal folklórico), así ahora está abierto el campo para no sabemos aún qué fusiones y qué transmutaciones, tal

vez al estilo de I. Stravinski, K. Off (que no por nada ha sido tan exitoso) o el K. Penderecki más accesible. La convergencia entre la tecnología sonora del pop, las sensibilidades étnicas y la voluntad de difusión y funcionalidad ceremonial pueden hacernos experimentar en el siglo XXI una música insospechada.

El Canon Global, finalmente, está en marcha. Es para mí significativo que uno de los edificios de moda, el Museo Guggenheim de Bilbao, sea en este mismo momento eslabón de una cadena que pudo comenzar con la Capilla de Ronchamp de Le Courbusier y que tiene su antecedente más inmediato —no sé por qué no se subraya— al otro extremo del mundo: la Ópera de Sidney. El autor del Guggenheim, F. Gehry, se ha destacado últimamente entre otros arquitectos de éxito, un poco en el perfil de un M. Graves, un N. Foster o de un R. Moneo, pero desde hace muchos años hay un amigo y colega suyo californiano —Peter Walker— que se viene especializando en la construcción de lo que él denomina «paisajes artificiales»: el concepto de jardín y de acceso al edificio se ha transmutado, en la obra de Walker —cuyo cliente preferido es la compañía IBM— en una verdadera manipulación del entorno arquitectónico para producir una síntesis con el paisaje circundante. (Los surtidores de los estanques emergen de superficies marmóreas de colores terrosos que apenas sobresalen del nivel del agua.) No es de extrañar que muchos de sus modelos de jardín y de fuentes tengan una directa inspiración precisamente japonesa.

Por ahí pueden ir un buen número de las transmutaciones estéticas que nos aguardan, porque está dejando de ser vigente a pasos agigantados aquello que la gran

inteligencia del filósofo Hegel estableció hacia 1800: que en el arte oriental la forma sobrepuja siempre al contenido produciendo excrecencias icónicas o minimalismo inmovilista. A las puertas del tercer milenio hay síntomas indudables de que el espíritu fáustico que ha llevado a nuestra cultura occidental a imaginar constantemente nuevas formas superpuestas de construcción simbólica está comenzando a transmutarse también. El mundo entero y sus culturas, por el contrario, parecen adoptar o adaptar ese espíritu euro-occidental de transmutación, y por lo tanto nuestra constitutiva tendencia a la novedad tal vez se resuelva ahora —a medio plazo— en un mayor peso estético de valores que vienen de las otras partes de esta conveniente interacción global: combinatoria y variaciones, un cierto conservacionismo, alegría y sentimentalidad, sorpresa y nobleza.

¿Cómo podrán ser y cómo viviremos las obras del arte de una transmutación como esa?

EPÍLOGO

Sospecha de la filosofía

Entre la duda y el misterio

Una de las consecuencias de los últimos giros de la filosofía consiste en que no es ya de recibo acudir a ella como si fuera la madre o el padre a los que es decente y reconfortante volver. La filosofía no es más el tronco del árbol de las ciencias, ni es el saber originario, ni es la guardiana o gendarme de la moral, ni nada de eso. Según el símil de la familia, la filosofía sigue conservando el aspecto de tía malhumorada o de prima metomentodo, pero, en cuanto saber, ella ha adoptado como bagaje la historia de las opiniones metafísicas más el añadido cargante de un cierto picar de aquí y de allá en todos los *logoi* o lenguajes técnicos. No le preguntéis qué es la sospecha o qué es cualquier otra cosa con la esperanza de recibir una respuesta esencial. Una de las respuestas serias de la filosofía consiste en sostener que no hay nada esencial excepto en el sentido de que hay muchas cosas que son muy importantes. Qué sea o qué no sea la sospecha —o cualquier otra cosa— no puede ser contestado por la filosofía de un modo distinto a como lo contesta la

persona bien informada a la que concedemos el crédito de la agudeza y de la prudencia.

Si la filosofía pretende contestar de un modo específico tiene a disposición varios caminos indirectos y uno directo. Puede aplicar la perspectiva de la historia de la filosofía, algo así como «qué han dicho sobre la sospecha los llamados filósofos» de modo paralelo a lo que puedan haber dicho sobre el cuerpo, sobre la risa, sobre el sexo, o sobre no importa qué asunto hasta ahora marginal en ese *logos*, la filosofía. Esa prima, la filosofía, bastante hace con permanecer a duras penas desde hace veintiséis siglos en un espacio intermedio entre la teología y la política, intentando sostener entre la divinidad y la acción pública la instancia crítica que asegure que cada individuo pueda vivir con dignidad, o sea, según una contemplación de lo mejor (con esa fórmula lo expresaba uno de los fundadores del «espacio intermedio», Aristóteles).

La prima filosofía es tan versátil que posee otro acceso a los asuntos: consiste en tematizarlos para sí imitando lo que hacen las ciencias. Habría una sospecha filosófica distinta de la sospecha vital así como hay una «fuerza» en física y otra «fuerza» en sociología, y así sucesivamente. Me referiré a esa sospecha filosófica que las revueltas del ambiente han convertido en tópico de los debates actuales.

Para decir en directo qué sea la sospecha habría que ser un psicólogo en el sentido que Nietzsche daba al término «psicología». Psicología es el saber de una política del alma, psicología es el saber de la *areté*, de la *virtus*, del poder ético del superhombre. Y para contestar desde ahí qué vale la sospecha vale cualquiera, o mejor

dicho cualquiera que valga puesto que no se contesta cabalmente desde ninguna de las ciencias, aunque sean humanas, y ni siquiera desde el verbo de esa más calmada tía filosófica que responde últimamente al apodo de hermenéutica.

Me apresuro a declarar que hay un pensamiento en directo que no es hermeneusis histórico-textual sino que es producto bruto del ingenio. Si yo lo poseyera diría que la sospecha es la madre moral y salvaje de la estilizada duda metódica, la cual, en comparación con ella, es la certeza misma. Cuando la mente occidental se arrellanó en la elegante duda, la basta sospecha, que sospecha más que nadie de su propia hija, fue arrojada fuera. Vivió entonces la sospecha mascullando fuera de la casa de la ciencia y de la Academia y de las Iglesias y de las respetables metafísicas laicas. Sobrevivió más que nada como contenido negativo de la fe, capaz de minar cualquier certeza y cualquier seguridad. Pero llegó también el tiempo maduro y oportuno de la sospecha, ese tiempo *kairós* en el que la actitud existencial que encarnaba tiñó el conjunto del saber: es el paso desde la *episteme* o época en la que la duda era el acceso al recto camino de la ciencia, hasta la *episteme* o época en la que la sospecha entra en acción, se expresa, se convierte al fin en denuncia y denuncia en primer lugar a su propia hija, la duda, por estrecha y mentirosa. Tras la duda vinieron todos los demás entes respetables a sufrir la ira de la sospecha convertida en denuncia: la ciencia, la Academia, la política, las Iglesias, la metafísica. Todos esos y otros entes salieron del horno de la sospecha transmutados en otras materias que sirven sólo a los intereses de un tipo de sujeto aún en formación, el cual en cuanto sujeto que

denuncia resulta por eso mismo hábil para guardar la sospecha en el estado oculto de un secreto. Ese secreto es el hermano invisible de la denuncia, siendo probable que sea en la cualidad discreta del secreto donde se cuece a fuego lento la objetividad benéfica de la que las instituciones-para-el-sujeto se sirven.

La ponencia de Foucault, 1964

La base para una paráfrasis más o menos nietzscheana como ésta que acabo de proferir comenzó a sedimentar hace treinta y tantos años, justo en el momento en que la hegemonía del marxismo (dentro de la izquierda filosófica) comenzaba a relativizarse mediante la introducción vigorosa del psicoanálisis y de la filosofía de Nietzsche. Así se configuraron los tres maestros de la sospecha: Nietzsche, Freud, Marx.[1]

Los tres nombres eran reunidos por Michel Foucault en el título de su ponencia para el VII Coloquio de Royaumont, sobre el tema «Nietzsche», en julio de 1964. El discurso de Foucault es justamente célebre porque supone la incorporación de análisis lingüísticos y hermenéuticos a la filosofía radical y porque muestra una erudición muy aguda y estimable en la historia de la teoría de los signos. Por eso se lee hoy con provecho, no sólo para aprender el camino de la filosofía de la sospecha, sino también para conocer el desarrollo interno

1. Cf. Foucault, M., *Nietzsche, Freud, Marx* (1965), Anagrama, Barcelona, 1970. Este trabajo de Foucault es, sin duda, uno de los pilares del «renacimiento» nitzscheano, también en su estricto aspecto filológico.

de la obra de Foucault, máxime teniendo en cuenta que sus aportaciones influyeron mucho en la formación de una suerte de marxismo semiótico, el cual, por ejemplo, tuvo en España su interés en los años setenta.

Basten dos muestras de ese sesgo hermenéutico-lingüístico. Cuando Foucault se enfrenta a la acepción nietzscheana de psicología —a ella hemos aludido antes— la redefine así, subrayando el componente pragmático: «El principio de interpretación no es otra cosa más que el intérprete, y éste es quizás el sentido que Nietzsche dio a la palabra "psicología"». Otra muestra: cuando Foucault quiere reconocer «al marxismo después de Marx» utiliza una distinción entre semiología y hermenéutica que tiene su mordiente. Dice: «Una hermenéutica que se ciñe a una semiología tiende a creer en la existencia absoluta de los signos: abandona la violencia, lo inacabado, la infinitud de las interpretaciones, para hacer reinar el terror del índice y sospechar del lenguaje». En cambio la hermenéutica continua o infinita, la de Nietzsche, «se desarrolla sobre sí misma... en esa región intermedia entre la locura y el puro lenguaje».[2]

2. Los editores españoles del discurso que comentamos se apresuraron entonces (1970) a adjuntar un prólogo en el que a la idea de Foucault de una «interpretación infinita» se le opone una restauración de la práctica científica en cuanto fundamento de una práctica social de «estructura subyacente». Eran ideas más o menos marxistas, versión Althusser, de las cuales precisamente pretendía distanciarse el texto de Foucault: «práctica científica» opuesta a «ideología», «estructura subyacente» (que más sonaba a Chomsky que a Marx)... Nada más contrario a la «arqueología del saber» intensiva y multidireccional —sin dependencia de una «infraestructura»— que Foucault se esforzaba entonces por construir. Sin embargo, Foucault atribuye la idea de interpretación infinita a los tres autores que glosa, y expresamente a Marx. Así se decanta en el

Estas notaciones son importantes porque asocian la confianza en el lenguaje a una actitud hermenéutica flexible y la desconfianza hacia él, en cambio, a cualquier sistema cuya rigidez venga dada por la postulación de un sistema de supersignos exteriores al lenguaje mismo. No es, por tanto, que no haya nada fuera del puro lenguaje, puesto que a eso que cae más allá del consenso creado por el lenguaje Foucault le da un nombre fuerte que va a tener un gran papel en su filosofía: locura. La filosofía se desarrolla en esa región intermedia en la que las acciones irruptivas ponen en cuestión la platitud del lenguaje y hacen de índice no de ningún supersigno sino de la violencia misma y de lo que está *in fieri* como poder. De eso es, si acaso, de lo que hay que sospechar. La hermenéutica foucaultiana no sospecha de las palabras sino que, aceptándolas y aceptando al mismo tiempo su carácter heterónomo, las hace servir de guía y de índice hacia las cosas y las acciones que a su vez las modifican.

Comienza a configurarse el tema de una *filosofía de la sospecha*, pero conviene señalar, para la crónica del debate tardomoderno, que en la ponencia de Foucault de 1964 apunta apenas. Los tres maestros de la sospecha —Nietzsche, Freud, Marx— son unidos por el gran crítico del poder en una novedosa y fecunda visión hermenéutica, pero el tema sustantivo de la sospecha es aquí lateral. Tan sólo se lo alude en la línea correcta.

Foucault nos recuerda que existen desde los griegos dos sospechas culturales sobre el lenguaje. Una, que el

---

coloquio posterior a la ponencia, en respuesta a la pregunta al respecto de un jovencísimo G. Vattimo. Si, a pesar de la teoría de la estructura/superestructura social, *también* Marx sería en conjunto un filósofo de la *interpretación infinita*.

lenguaje no dice exactamente lo que dice, que es *alegoría*. Otra que «el lenguaje sobrepasa la forma propiamente verbal», esto es, que las cosas de las que está lleno el mundo son «signo físico», *semainon*. La línea del argumento está ahora expedita: puesto que la filosofía acepta como empírico y dado ese estado sígnico-lingüístico de las cosas, la confianza en el lenguaje queda restaurada. Cumple ahora completar esa confianza mediante el recorrido por el círculo, duro y aleve a la vez, de la hermenéutica infinita. ¿Cómo afirmar la verdad de nuestras descripciones sin eludir su pertenencia a una apertura siempre renovable de interpretaciones?

«Filosofía de la sospecha», según Ricoeur

Un paso más y nos encontramos con una de las hermenéuticas más típicas, muy en sintonía con los problemas del ahora pero distanciada del culto a la modernidad: la del filósofo y teólogo Paul Ricoeur. El lugar en el que aparece configurado por primera vez el *topos* de una filosofía de la sospecha está en su obra de 1969, *Le conflit des interprétations*, en el momento en el que Ricoeur aborda las relaciones entre hermenéutica y psicoanálisis.

Según Ricoeur, la obra de Freud ha de ser rectificada de manera conjunta con las de Marx y Nietzsche, puesto que las tres obran han llegado a constituirlos en «maestros de la sospecha». ¿De qué sospecha? Ante todo se sospecha del dato en que toda fenomenología se fundamenta: la conciencia. Pero Marx, Nietzsche y Freud no aparecen tanto como filósofos escépticos —lo que

sólo podría ser sostenido por un pensamiento antimoderno— sino como continuadores y críticos destructores del cartesianismo. Como objeto de sospecha, la herencia de Descartes es la filosofía subjetivista moderna que duda, sí, pero sólo de la cosa y no en cambio de la conciencia «tal como se aparece a sí misma».

Después de los maestros que sospechan del subjetivismo, por tanto, el pensamiento moderno ha de plantearse la objetividad con otro sesgo, teniendo en cuenta lo que dice Ricoeur:

> No estamos frente a una interpretación unitaria que debiéramos asimilar de manera conjunta, sino frente a tres interpretaciones entre las cuales la discordancia es más manifiesta que el parentesco. No existe ninguna estructura receptiva, ningún discurso continuo, ninguna antropología filosófica, capaces de integrar una en otra y en nuestra conciencia la hermenéutica de Marx, la de Nietzsche y la de Freud. Sus efectos traumatizantes se acumulan, sus poderes se adicionan, sin que sus exégesis se coordinen y que una nueva conciencia unitaria los abrace.[3]

Puesto que no hay conciencia unitaria posible de las tres versiones de la sospecha, Ricoeur sugiere que podríamos al menos corregir las escolásticas que las han maquillado: Marx no sería reductible al economicismo y «a la absurda teoría de la conciencia-reflejo», Nietzsche habría de ser librado de la lectura semiculta que lo reduce a biologismo y que descontextualiza su apología de la violencia, Freud habría de ser potenciado mucho más allá del pansexualismo y aún de la psiquiatría estricta.[4]

3. Ibidem
4. Esta última es la vía por la que se avanza desde una psiquia-

El debate filosófico de estos últimos veinticinco años puede describirse así como un intento de aquilatar las consecuencias de la filosofía como sospecha. Pero prosigue la sospecha de que sea posible concebir, a partir de los tres maestros de la sospecha, una antropología integrada. Las propuestas del mismo Ricoeur apuntan en la dirección de ofrecer una hermenéutica que no intenta tanto integrar los nuevos sentidos del mundo en los viejos esquemas heredados (aunque eso sea tal vez un efecto colateral) cuanto romper los esquemas viejos para favorecer la continuidad inevitable de los sentidos de la vida. Es en este lugar que comento donde Ricoeur apunta la sustitución de marco de pensamiento, que la introducción de la sospecha exige: la conciencia ha de ser sustituida por el lenguaje. Una propuesta muy ancha y ampliamente compartida en la filosofía contemporánea, desde Wittgenstein hasta Heidegger, pero pasando antes por Ch. S. Peirce y después por Gadamer, Habermas, Derrida, Rorty, Vattimo y otros (en especial *apud nos*, J. M. Valverde y E. Lledó).

La clave de esa sustitución de la conciencia clásica por el lenguaje, o si se quiere por la conciencia lingüística, está en que esa conciencia moderna exigía una con-

---

tría práctica hacia una psico(pato)logía que desemboca en una verdadera antropología hermenéutica. Al menos esa era la vía recorrida con éxito por Carlos Castilla del Pino. Lo subrayo porque la respuesta científica *recta* a qué sea la sospecha (así como a qué sean la intimidad, la envidia, la obscenidad, etc.) pertenece a una teoría de la conducta que se extiende desde lo patológico hasta lo «normal» con atención a los factores sociales, vitales y simbólicos. Véase la aportación de Castilla del Pino en *Anthropos* 121, «La constitución de una psiquiatría científica. El método de Análisis Hermenéutico de lenguaje» (Barcelona), 121 (junio de 1991).

cepción especular: la conciencia ha sospechado por varios motivos de ese carácter especular y ha buscado por varias vías la relajación de esa postulada —y tantas veces torturada— coincidencia de la conciencia consigo misma.

Veamos cómo: en primer lugar la conciencia no es especular y no es interna, sino que depende de una instancia inconsciente (Freud) y está conformada por los hechos externos, por el «ser social» (Marx). En segundo lugar, la conciencia es decisoria en cuanto deliberación o conciencia moral, pero esa deliberación es solidaria de la instauración de hechos —acciones que el sujeto ejecuta o que deja de ejecutar. Siendo esto así, resulta que la «conciencia justificada» interna es sólo el caso de la resolución personal de un conflicto, lo cual no agota el significado de la acción externa, que es también público y común.

En tercer lugar la conciencia no es especular sino en cuanto falsa identidad, en cuanto falsa igualdad, en cuanto pasividad subjetual. Esa conciencia «democrática» —en el peculiar sentido peyorativo de Nietzsche— es sobrepasada siempre por la voluntad de poder, para la cual los datos epistemológicos de la estructura de la conciencia (incluyendo su anclaje en lo inconsciente) palidecen ante los datos reales, comunicativos, pragmáticos. Frente a la afirmación de la vida y de las acciones la conciencia no es lo más profundo sino un efecto de superficie.

La apelación, por lo tanto, al lenguaje como sustituto relajado de la conciencia adquiere las ventajas de lo inevitable y empírico. Por decirlo con una fórmula rápida y sencilla: en el lenguaje vienen a coincidir la con-

ciencia de las cosas y la pluralidad tantas veces conflictiva de los hechos. En el lenguaje conviven el conflicto de las interpretaciones con la posibilidad decisoria de una conciencia moral y aún con la experiencia de la contemplación de lo que es como es. Hasta aquí esto es recuperación de la más aguda herencia del *summum* de la epistemología moderna, tal como se deriva de la filosofía crítica kantiana.

Sin salirse demasiado de Kant, cabe añadir el detalle de que la filosofía es terapéutica lingüística y entrenamiento para la transformación de los valores. Al final, la filosofía de la sospecha ha extinguido la constricción de tener que ofrecer una antropología integrada en un modelo de «conciencia cartesiana». Ahora, por el contrario, el conocimiento considerado «objetivo» de las cosas ya no es más el fundamento de la transformación de los valores, sino que el hecho transsubjetivo y empírico de la transformación de los valores es dominado, controlado, por así decir, por un discurso global que asume las tradiciones de la razón práctica.

Destrucción de la destrucción

Ricoeur aludía en su planteamiento canónico a que «los tres ejercicios de la sospecha» —el marxiano, el freudiano y el nietzscheano— son «destructivos». El tono de la alusión es laudatorio porque el alcance de esa destrucción moderna es, ya, definitivo: implica un paso al límite en el que la destrucción es destruida. Está claro, para quien conozca su hermenéutica, que Ricoeur está

preocupado ante todo por el problema teológico, aunque no sólo por él. Dice:

> La «destrucción» de los mundos que ha quedado atrás [*arrière-mondes*] es una tarea positiva, comprendida la destrucción de la religión, en tanto que ella es, según el término de Nietzsche, un «platonismo para el pueblo». Es más allá de la «destrucción» que se formula la cuestión de saber qué significan aún pensamiento, razón e incluso fe.[5]

Como he sugerido, creo que lo que Ricoeur pretende enfatizar con la observación de que la sospecha sobre la conciencia da paso a la confianza en el lenguaje, es que ese nuevo equilibro de la teoría humana lleva de hecho a sospechar de la sospecha. El equilibrio nuevo posee ventajas y propiedades relajantes porque confiar ahora en el lenguaje supone sospechar de la metafísica, sí, y acaso destruirla, pero supone al mismo tiempo sospechar de esa misma sospecha y de esa misma destrucción.[6]

5. Foucault, M., *Hermenéutica y psicoanálisis*, La aurora, Buenos Aires, 1975, págs. 5-59ss.

6. Por lo que hace a la religión y a la fe podría adjuntarse a esa valoración de Ricoeur otra de las sospechas de los maestros, en este caso de Marx. Aquel célebre quiasmo de uno de sus artículos de polémica filosófica-política en el que afirma que la liberación de los cristianos, de los judíos y de los religiosos dentro del Estado es la liberación del Estado respecto al cristianismo, al judaísmo y a la religión en general. Aún en su estilo un tanto abrupto y *sans-culotte* no cabe duda de la justeza de una idea que ha conformado el más palpable resultado de la modernidad (alguien diría que tal vez el único): el Estado laico como Estado democrático y social de derecho.

El paso al límite al que nos hemos referido puede testarse en el punto más común en el que convergen los «protagonistas de la sospecha, los que arrancan las máscaras» (Ricoeur) y que no es otro que la desfundamentación de toda identidad fuerte del sujeto. Intentemos una paráfrasis sintética de esa convergencia.

El sujeto burgués, cristiano, occidental, no puede tener la pretensión de representar el modelo de hombre elegido por Dios ni tampoco el modelo de «Yo», a la Fichte, que crea el mundo mediante la conación de su voluntad. La subjetividad está social y culturalmente mediada, por lo que la acción colectiva se introduce como factor racional en el desenvolvimiento de todas las fuerzas productivas. En la medida en que esas fuerzas no pueden ser contenidas en los límites de las relaciones de producción capitalista, se impone relajar el individualismo burgués mediante el reconocimiento de múltiples relaciones horizontales, solidarias. Sin embargo, el momento positivo de la conciencia en cuanto «conciencia de clase» o de identidad cultural es aún demasiado fuerte en comparación con la posibilidad de un «individualismo heroico»: el superhombre se libera de esas máscaras de identidad mediante la aceptación de su identidad escindida y mediante la extrañación de todo lo que no sea vivencia del instante como eternidad, es decir, «eterno retorno». Más aún: la liberación no consiste en arrancarse la máscara falsa de la falsa conciencia, puesto que no hay ninguna «máscara» o personalidad «verdadera»,

---

Sin embargo, la cuestión de la fe sigue incólume en la medida en que no tiene que ver con los ajustes del Estado con la religión institucional sino con la lógica de la creencia, que es más ubicua.

sino en vivir tangencialmente a toda identidad fuerte. Es así como se imponen el rechazo de toda identidad ilusoria que no sea personal, por un lado, y la relajación del individualismo, por otro, en la dirección de una convivencia con ese mundo-fuera que ni es «yo» ni es conciencia.[7]

Una paráfrasis más o menos esforzada como esta nuestra puede ser verosímil hasta el punto de diseñar un estado de opinión, bastante corriente, basado en la desconfianza acerca del estado dominante de cosas y de poderes. Pero como esa narración no se libra a su vez de ser puesta en la picota de la desconfianza, en virtud de su propio postulado, nos engolfamos en un abismo de suspicacias del que sólo se sale a través de la evidencia contraria de que hay, después de todo, un poso de verdades bien establecidas. Pero una verdad *bien establecida* es todo lo contrario de una verdad absoluta. Se parece más a una especie de *consensus gentium in fieri* si se me permite el latinismo: un acuerdo que va haciéndose unánime, una comunión de valores en marcha que, como diría David Hume, usando su concepto límite favorito, es propia de la «naturaleza humana».

Ricoeur explica algo parecido, tanto a propósito de Freud como de Marx o de Nietzsche: hay que subra-

7. En cuanto a Freud, que tiene una actitud política más próxima a la de Nietzsche que a la de Marx, está claro que su sospecha del fisiologismo de la ciencia psicológica y que su hipótesis del inconsciente terminan de colocar al individuo moderno ante la evidencia de que la fuente de la unidad corporal no es una conciencia interior, cartesiana e idéntica, sino ciertas acciones y singularmente cierta actividad lingüística fluctuante y antointerpretativa: esas acciones y esas interpretaciones correctoras que son el marco de la continuidad de la cultura y de los límites de la salud mental.

yar los componentes prácticos y hasta pragmáticos que animan a la resignación de la sospecha por la sospecha *ad infinitum* y que obligan en cambio a reconducir la sospecha filosófica hacia las condiciones generales de la comunicabilidad lingüística. *Praxis* marxiana, *voluntad de poder* nietzscheana, y curación *psicoanalítica* han de asociarse a una cierta actividad que las interprete y que las complemente. De no hacerse eso la tensión teórica entre ellas y la tensión destructiva de cada una las haría recaer en la misma metafísica, pero invertida, en la que consistían, antes de la sospecha inversora, las bestias negras que la filosofía radical combatía: la falsa conciencia (Marx), la vida del rebaño (Nietzsche) y el malestar psicótico de la cultura (Freud). Es el fin de la filosofía como discurso liquidacionista, puesto que la reacción restauradora queda también liquidada. Es el momento de la relajación que precede quizás a la propuesta de una nueva filosofía global.

Dice Ricoeur, en este contexto de su filosofía del psicoanálisis:

> Lo que Freud quiere, es que el analizado, haciendo suyo el sentido que le era extranjero, amplíe su campo de conciencia, viva mejor y sea finalmente un poco más libre y, si es posible, un poco más feliz. Uno de los primeros homenajes rendidos al psicoanálisis habla de «curación por la conciencia». El término es justo. A condición de decir que el análisis quiere sustituir una conciencia inmediata y disimulante por una conciencia mediata e instruida por el principio de realidad. De ese modo el mismo incrédulo [Freud, Ll.A.] que describe el yo como un «pobre hombre», sometido a tres amos, el Ello, el Superyo y la realidad o necesidad, es también el exégeta que reencuentra la lógica del reino ilógica, y que

osa, con un pudor y una discreción sin par, terminar su ensayo sobre *El Porvenir de una Ilusión* con la invocación al dios Logos, a la vez débil pero infatigable, Dios en absoluto todopoderoso sino eficaz solamente a la larga.[8]

Consecuencias

He ahí al Logos o Lenguaje como dios débil y paciente que acoge los despojos de la modernidad y de sus proyectos apresurados y conflictivos dando por buenos algunos y arrojando otros al mismo lugar de *arrière-monde* al que la sospecha había precipitado antes a sus predecesores.

El giro del caleidoscopio filosófico ofrece ahora un panorama más plural de propuestas complementarias o compatibles que ni niega ni supera los conflictos dialécticos, sino que los subsume en esa especie de relajación en la que los sobresaltos y heridas de la modernidad se van sofrenando y se van restañando. El núcleo de ese giro está consistiendo en oponer un horizonte objetivo a la *hybris* subjetual y al enquistamiento en una acción que se crea hiperfundamentada, a salvo de toda sospecha: ese horizonte objetivo es, tiene al menos su acceso, en el horizonte del lenguaje y de su razón común.

Esta razón común de la que y con la que tratamos es heredera ilustrada del sentido común y de la lógica del lenguaje ordinario, pero resulta ser también una razón comunitaria cuyos bordes borrosos donan al individuo ese horizonte abierto y trans-subjetivo.

8. Focault, M., *Herméutica y psicoanálisis*, o. cit., págs. 5-59 ss.

El espacio filosófico ha sufrido así una gran deflagración. Incluso el infinito y la trascendencia están mediatizados por una hermeneusis, de suerte que ese espacio del sentido en el que se acumulan las más variadas narraciones queda ahora mucho más a mano. En él conviven cerca unas de otras las diversas existencias, la de Julio César, la de Ulises y la del buen Dios. Ya no hay por qué sospechar de esa cercanía entre lo que es histórico (pero sólo vive en la memoria), lo que es ficcional (pero arquetípico) y lo que es ideal (pero efectivo).

¿Qué pasa finalmente con la sospecha reflexiva de la filosofía sobre sí misma? Antes o después los filósofos de la sospecha, como no podía ser menos, han cerrado el círculo sospechando de la filosofía misma. Sospecha de la filosofía como ideología o como impostura en tanto no se realice en la historia (Marx) o en la transvaloración (Nietzsche), y sospecha de la filosofía como mito vacío en tanto no sirva a la integración creativa de la cultura (Freud). Pero sospecha subsidiaria también de la ciencia en tanto no asuma su carácter social y terapéutico (Marx, Freud) y sospecha de la ciencia y de su racionalidad en cuanto sucedáneos de la vida y de la voluntad de poder (Nietzsche).

El efecto de esta última autosuspicacia del pensamiento para consigo mismo es notable incluso en el mundo académico. La filosofía se ha repartido, puesto que infunde en los *logoi* y saberes expertos el hálito existencial y vivencial de la comprensión (*Verstehen*) pero aparece, por otra parte, al lado de las ciencias humanas como una técnica interpretativa más (punto de vista que formaba parte, por cierto, de la tarea «arqueológica» de Michel Foucault).

Lo que la filosofía interpreta es el sentido de la vida, llamando «vida» a lo que Ortega y Gasset propuso en su precisa acepción raciovitalista del término. Por eso, el radio de la teoría toca siempre los límites del discurso circular, que se sabe vida vivida. Allí donde el discurso consabido y consensuado colisiona con la acción pura y dura; allí donde se produce de ese choque la deriva infinitesimal del sentido, ninguna proposición se repite según identidad, ninguna acción produce síntesis superadora, sin resto. ¡Viva la diferencia!, porque es en esa masa indefinida y diferencial de sentido donde el Ser vive.

El misterio es, al menos, un efecto de esa deriva infinitesimal y por eso el sentido de la vida es el misterio que la filosofía ha de interpretar y ha de enseñar a vivir. Aunque Wittgenstein escribió una vez que la solución del misterio es que no hay misterio, lo cierto es que el juego del lenguaje que se ocupa de explanar que no hay y por qué no hay misterios resulta bastante misterioso. Ese juego es, en parte, filosofía: el problema del mal y de la injusticia, el problema del «más allá», el problema de la infelicidad y de la desgracia. Ese lado del misterio lo enunciaba bien el *Calígula* de Albert Camus: la cuestión es que los hombres mueren y no son felices. Pero hay igualmente otras cuestiones —en positivo, para ser fieles a la vida: la clave del bien y de lo bien hecho, el misterio de la alegría y de la fortuna, los símbolos del tiempo y de la naturaleza. De eso ha de seguir tratando cualquier filosofía más allá de toda sospecha.

Bibliografía

ÁLVAREZ, Ll. X., «La filosofia come fiducia», en G. Vattimo (ed.), *Filosofia* '94, Laterza, Roma-Bari, 1995, págs. 73-95.

—, *Falsas esperanzas*, Alfons el Magnanim, Valencia, 2000.

—, *Signos estéticos y teoría. Crítica de las ciencias del arte*, Anthropos, Barcelona, ²2005.

AMORÓS, C., *Tiempo de feminismo, sobre feminismo, proyecto ilustrado y postmodernidad*, Cátedra, Madrid, 1997.

ANDREU, A., «Del sentimiento religioso», en *Revista de Occidente* 296 (enero 2006), págs. 90-105.

ARANGUREN, J. L., *El protestantismo y la moral* (1954), Península, Barcelona, 1995.

—, *Obras completas II*, Trotta, Madrid, 1994, ed. F. Blázquez.

ARENAS, L., MUÑOZ, J., PERONA, Á. J. (eds.), *El desafío del relativismo*, Trotta, Madrid, 1997.

ARISTÓTELES, *Ética a Nicómaco*, introd. E. Lledó, Gredos, Madrid, 1985.

—, *Retórica*, Instituto de Estudios Políticos, (ed.) Antonio Tovar, Madrid, 1971.

BATTCOCK, G. (ed.), *La idea como arte, documentos sobre el arte conceptual*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977.

BELL, D., «Modernidad y sociedad de masas: variedad de la

experiencia cultural» (1962), en *La industria de la cultura*, trad. E. Benítez, A. Corazón , Madrid, 1969.
BENJAMIN, W., *Iluminaciones 1*, pról., trad. y notas J. Aguirre, Taurus, Madrid, 1971.
BOSANQUET, B., *Història de l'estètica I* (1966), ed. y pról. J. F. Yvars, Edicions 62, Barcelona, 1986, págs. 236-241.
BRETON, A., *Manifestes du Surréalisme,* (ed). Jean-Jacques Pauvert, Gallimard, París, 1973, esp. págs. 37 y 78.
—, *Álbum Proust*. Iconografía por L. de Maria, ensayo biográfico de P.-L. Rey, pról. R. Conte e introd. G. Raboni, trad. J. Martínez Mesana, Mondadori, Madrid, 1988.
BROOK, P., *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro* (1968), trad. R. Gil Novales, Península, Barcelona, 1986.
CAMPS, V., *Virtudes públicas* (1990), Espasa-Calpe, Madrid, 1993.
CARBALLO, L. A. de, *El cisne de Apolo, de las excelencias, y dignidad y todo lo que al Arte Poética y versificatoria pertenece*. (...) (ed.) Alberto Porqueras Mayo, CSIC, Medina del Campo, 1602, vol. II, Madrid, 1958.
CASTILLA DEL PINO, C., *Psicoanálisis y Marxismo*, Alianza, Madrid, 1969.
—, «Interpretación, interpretado, intérprete», en *Teoría*, segunda época, año VII, n.° 16-17-18, vol. B, págs. 1353-1366, 1992.
—, *Teoría de los sentimientos*, Tusquets, Barcelona, 2000.
CRUCIANI, P., «La preconcezione», en *Letture Bioniane*, (eds.) C. Neri, A. Correale, P. Fadda, Borla, Roma, 1987.
CRUZ RODRÍGUEZ, M., *Narratividad: La nueva síntesis*, Nexos, Península, 1986.
DERRIDA, J., *Márgenes de la filosofía*, Cátedra, Madrid, 1989.
—, *Apories. Mourir - s'attendre aux «limites de la vérité»*, Galilée, París, 1996.
DICKIE, G., *Art and the Aesthetic, an Institutional Analysis*, Cornell University Press, Ithaca (NY), 1974.

DIDEROT, D. *Escritos filosóficos* (ed). F. Savater, Editora Nacional, Madrid, 1975.
DUCROT, O. y TEODOROV, T., *Diccionario Enciclopédico de las ciencias del lenguaje* (1972), Siglo XXI, Buenos Aires, 1974.
DUFRENNE, M., *Fenomenología de la experiencia estética* (1953), F. Torres, Valencia, 1982, esp. vol. II, págs. 23-49.
ECO, U., «Elementos preteatrales de una Semiología del teatro», en *Semiología del teatro*, (eds.) J. M. Díez Borque y L. García Lorenzano, Planeta, Barcelona, 1975.
ELIAS, N., *Humana Conditio, consideraciones en torno a la evolución de la humanidad* (1985), Península, Barcelona, 1988.
FABBRI, P., «Todos somos agentes dobles», en Revista de Occidente, n.° 85, Junio 1988.
FIELDING, H., «Una comparación entre el mundo y el teatro», Libro III en *Tom Jones*, Col. Maestros ingleses, Planeta, Barcelona, 1961.
FOUCAULT, M., *Nietzsche, Freud, Marx* (1965), Anagrama, Barcelona, 1970 (antecede un texto de Manfred, F., *La piedra de toque de la individualidad* [1955], Herder, Barcelona, 1986).
—, «Nietzsche, la généalogie, l'histoire», en *Hommage à Jean Hyppolite*, París, PUF, Col. «Épiméthée», 1971,
—, *Hermenéutica y psicoanálisis*, De la Aurora, Buenos Aires, 1975.
FREUD, S., *Obras Completas*, vol. III, trad. L. López-Ballesteros, Biblioteca Nueva, Madrid, 1973.
FUENTES, C., «El abrazo de las culturas», en El País, viernes 25 de Noviembre de 1994.
GADAMER, H-G., Verdad y Método (1960), Sígueme, Salamanca, 1977, trad. A. Agud Aparicio y R. de Agapito.
—, *Vernunf im Zeitalter der Wissenschaft*, Suhrkamp, Fránc-

fort del Meno, 1976. (*La razón en la época de la ciencia*, Alfa, Barcelona, 1981, trad. E. Garzón Valdés.)
—, *Die Aktualität des Schöen*, Reclam, Stuttgart, 1977. (*La actualidad de lo bello*, trad. A. Gómez Ramos, introd. R. Argullol, Paidós, Barcelona, 1991.)
—, «La verdad en la obra de arte», en *Los caminos de Heidegger* , Herder, Barcelona, 2002, trad. A. Ackermann.
GAY, P., *Freud. Una vida de nuestro tiempo* (1988), Paidós, Barcelona, Buenos Aires, México, 1989-1990.
GINER, S. y PÉREZ YRUELA, M., *La sociedad corporativa*, Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid, 1979.
GOODMAN, N., *Ways of Worldmaking*, Hackett, Indianápolis, 1978, 1984. (*Maneras de hacer mundos*, Visor, Madrid, 1990.)
HEGEL, G. W. F., «Die Wahrheit des selbständing Bewusstseins ist demnacht das Knechtische Bewusstsein» en *Phänomenologie des Geistes* (1807), en vol. III, Suhrkamp, Fráncfort del Meno, 1970. (*Fenomenología del Espíritu*, trad. W. Roca y R. Guerra, FCE, México, 1966.)
—, Frühe Schriften en vol. I, Suhrkamp, Fráncfort del Meno, 1971. (*Escritos de juventud*, introd. y notas J. M. Ripalda FCE, México, 2004.)
HEIDEGGER, M., *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Reclam, Stuttgart, 1960. («el origen de la obra de arte» (1935-1936) en *Caminos de Bosque*, trad. H. Cortés y A. Leyte, Alianza, Madrid.)
—, «El final de la filosofía y la tarea del pensar» en *¿Qué es la filosofía?*, trad. J. L. Molinuevo, Narcea, Madrid, 1978.
—, *Ser y tiempo* (1926), Trotta, Madrid, 2003, trad. J. Rivera.
HERRERO, A., *Semiótica y Creatividad, la lógica abductiva*, Palas Atenea, Madrid, 1988.
HOCKNEY, D., Exposición 18 de septiembre - 13 de diciembre, introd. al catálogo de M. Livingstone, Fundación Juan March, Madrid, 1992.
INERARITY, D., *Hegel y el romanticismo*, Tecnos, Madrid, 1993.

JIMÉNEZ, J., *La estética como utopía antropológica. Bloch y Marcuse*, Tecnos, Madrid, 1983.

KOWZAN, T., «El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo», en *El teatro y su crisis actual*, VV.AA., Monte Avila, Caracas, 1969.

LEVINAS, E., *L'au-delà du verset, lectures et discours talmudiques*, Minuit, París, 1982.

LLEDÓ, E., *Filosofía y Lenguaje*, Ariel, Barcelona, 1970; esp. «Un modelo de semántica filosófica», págs. 133 ss.

—, *Memoria de la Ética*, Taurus, Madrid, 1994.

LORD A., The physical background of perception (1946), Oxford University Press, Londres, 1967.

LORENZINI, R. y SASSAROLI, S., *La pura della paura, un modello clinico delle fobie*, NIS, Roma, 1987.

LUHMANN, N., *Confianza* (1973), introd. D. Rodríguez Mansilla, Anthropos, Barcelona, 1996.

MARCUSE, H., *El final de la utopía*, trad. M. Sacristán, Ariel, Barcelona, 1968.

MARINA, J. A., *La inteligencia fracasada. Teoría y práctica de la estupidez*, Anagrama, Barcelona, 2004.

MAURI, F., *La estética del Rey Midas. Artes, sociedad, poder*, pref. S. Guiner, Península, Barcelona, 1992.

MUGUERZA, J., «Entre el liberalismo y el libertarismo (Reflexiones desde la ética)», en *Desde la perplejidad*, FCE, México, Madrid, 1990.

NIETZSCHE, F., *El anticristo*, trad. A. Sánchez, Alianza, Madrid, 1974.

—, «La voluntad de dominio» en *Obras completas*, vol. IV, trad. E. Overjero, Aguilar, Madrid, 1967.

NISHITANI, K., *La religión y la nada* (1982), introd. James W. Heisig, trad. R. Bouso García, Siruela, Madrid, 2003.

ORTEGA y GASSET, J., «¿Qué es la filosofía?» en Revista de Occidente, Madrid, 1958.

PARSONS, T., Nonexistent objects, Yale University Press, New Haven, 1980.
PERELMAN, Ch., OLBRECHTS-TYTECA, L., *Rhétorique et Philosophie, pour une théorie de l'argumentation en philosophie*, PUF, París, 1952.
PLATÓN, *Protágoras. Apología. Critón.* (En *Diálogos I,* introd. E. Lledó, Gredos, Madrid, 1981,.)
PLOTINO, *Enéada V,* (eds) P, Henry y H. R. Schwyzer, *Plotini opera*, vol III, ^{2}1982.
PULEO, A. H., Dialéctica de la sexualidad. Género y sexo en la filosofía contemporánea, Cátedra, Madrid, 1992.
RICOEUR, P., *Le conflit des interprétations*, Seuil, París, 1969. (Las citas en castellano están sacadas de *Hermenéutica y psicoanálisis*, traducción castellana de parte de la obra, en La Aurora, Buenos Aires, 1975, págs. 5, 59 ss.)
—, *Finitud y Culpabilidad* (1960), pról. J. L. Aranguren, trad. C. Sánchez Gil, Taurus, Madrid, 1969.
—, *Los caminos de la interpretación*. Symposium internacional sobre el pensamiento filosófico de Paul Ricoeur, (eds). T. Calvo Martínez y R. Ávila Crespo, Anthropos, Barcelona, 1991, esp. «Verdad y hermenéutica en el psicoanálisis según Ricoeur», por M. Beuchot, y «Réponse/Respuesta», de P. Ricoeur, págs. 193-216.
RODRÍGUEZ MAGDA, R. Mª., *Transmodernidad*, Antrhopos, Barcelona, 2004.
ROMILLY, J. de, *Los fundamentos de la democracia* (1975), Cursa Editorial, Madrid, 1977.
RORTY, R., *La filosofía y el espejo de la naturaleza* (1979), Cátedra, Madrid, 1983, págs. 323 ss.
—, «The World Well Lost», en *Consequences of Pragmatism*, Harvester, Sussex, 1982. *En Consecuencias del pragmatismo*, Tecnos, Madrid, 1996.
ROSENZWEIG, F., *El nuevo pensamiento* (1925), Visor, Madrid, 1989.

SALINGER, L. G., «Coleridge: Post and Philosopher», *From Blake to Byron, Guide to English Literature*, Boris Ford, Penguin, (1957) 1969.
SALZA, F., *La tentazione estetica. Jung, l'arte, la letteratura*, Borla, Roma, 1987.
SAN AGUSTÍN DE HIPONA, *El Maestro*. (En *Obras III*, introd. y notas V. Capanaga, págs. 658, 669.) BAC, Madrid, 1982.
SARTRE, J. P., *Le Imaginaire, psychologie phenoménologique de l'imagination*, Gallimard, París, 1960, trad. en Losada, Buenos Aires, 1964.
SCHLEMMER, O., «Ser humano y representación», en *Investigaciones sobre el espacio escénico*, VV.AA., Comunicación 4, Madrid, 1970.
SEARLE, J., *Razones para actuar. Una teoría del libre albedrío*, Nobel, Oviedo, 2000.
STEINER, G., *Presencias reales* (1989), Destino, Barcelona, 1991.
THIELE, L. P., *Friedrich Nietzsche and the Politics of the Soul. A study of Heroic Individualism*, Princeton University Press, Princeton, 1990.
TORDERA, A., «Teoría y técnica del análisis teatral», en *Elementos para una semiótica del texto artístico*, VV.AA., Cátedra, Madrid, 1978.
TRÍAS, E., *Los límites del mundo*, Ariel, Barcelona, 1985.
—, «Nietzsche, la généalogie, l'histoire», en *Hommage à Jean Hyppolite*, PUF, col. «Épiméthée», París, 1971, págs. 145-172.
UNAMUNO, M. de, *Poesía completa*, pról. Suárez Miramón, Alianza, Madrid, 1987-1989.
VALCÁRCEL, A., *Del miedo a la igualdad*, Crítica, Barcelona, 1993.
—, *Ética contra estética*, Crítica, Barcelona, 1998.
—, *La política de las mujeres*, Cátedra, Madrid, 1997.
—, «Mentira, versiones, verdades», en *El discurso de la mentira*, comp. C. Castilla del Pino, Alianza, Madrid, 1988.

VALVERDE, J. M., *El Barroco, una visión de conjunto*, Montesinos, Barcelona, 1980.
VATTIMO, G. y otros, *Filosofía, política, religión. Más allá del «pensamiento débil»*, (ed.) Ll. X. Álvarez, Nobel, Oviedo, 1996.
VATTIMO, G., «Apología del nihilismo» y «La crisis del humanismo», en *El fin de la modernidad, nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna* (1985), Gedisa, Barcelona, 1986.
—, «Derrida e l'oltrepassamento della metafisica», introd. a Jacques Derrida *La scrittura e la differenza* (1967), Einaudi, Turín, 1971, 1990.
—, «Dialettica, differenza, pensiero debole», en *II pensiero debole* (ed.) G. Vattimo y P. A. Rovatti, Feltrinelli, Milán, 1983, págs. 12-28.
—, «El ocaso del sujeto y el problema del testimonio», en *Las aventuras de la diferencia* (1985), trad. J. C. Gentile, Península, Barcelona, 1986,
—, «II paradigma e l'arcano», en *Filosofia'93* (ed.) G. Vattimo, Laterza, Roma-Bari, 1994, págs. 231-251.
—, *Il Soggetto e la Maschera, Nietzsche e il problema della liberazione*, Bompiani, Milano, 1974. (*El sujeto de la máscara*, trad. J. Benaguí, Península, Barcelona, 1989.)
—, *Más allá del sujeto*, trad. J. C. Gentile y F. Birulés, Paidós, Barcelona, 1989.
—, *Más allá de la interpretación* (1994), introd. R. Rodríguez Paidós-ICE/UAB, Barcelona, 1995.
—, «Postmodernità e fine della storia», en *Moderno postmoderno, soggeto, tempo, sapere nella società attuale*, Feltrinelli, Milán, 1987.
VENTURI, R., *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura*, (1966, N.Y., Museum of Modern Art), Gustavo Gili, Barcelona, 1974.
WATZLAWICK, P., *¿Es real la realidad? Confusión, desin-*

formación, comunicación (1976), Herder, Barcelona, [2]1981.

WITTGENSTEIN, L., *Lectures, and Conversations on Aesthetics, Psychology, and Religious Belief*, C. Barret, University of California Press, Los Ángeles, 1967. (*Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*, trad. I. Reguera, Paidós, Barcelona, 1992.)

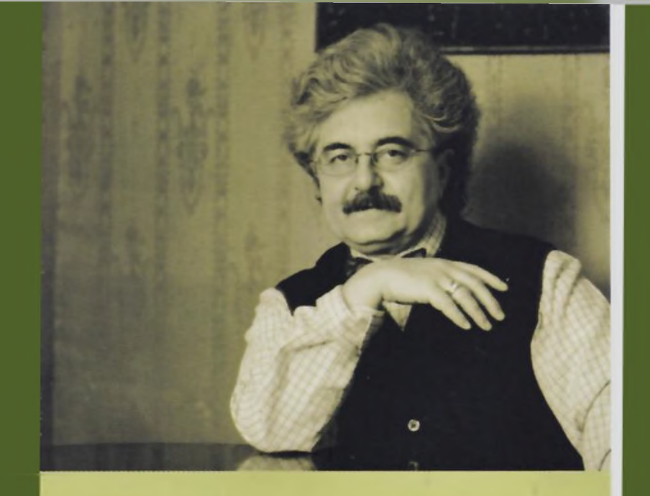
—, *Tractatus logico-philosophicus*, trad., introd., y notas L. M. Valdés Villanueva, Tecnos, Madrid, [2]2003.

WWW.CIDOB.ORG. Revista CIDOB d'Afers Internacionals, no.61-62/2003, «Interculturalidad y confianza».

WWW. CIRCULOHERMENEUTICO.TK

YOLDI, J. A., *El caso Galileo. Elementos para una lectura postcartesiana. Conflicto entre investigación y ciencia*, Cristianisme i Justícia, Barcelona, 1994.

ZAMBRANO, M., *De la Aurora*, Turner, Madrid, 1986.



Filósofo y escritor, Lluís Xabel Álvarez (1948) enseña Estética y teoría de las artes en la Universidad de Oviedo.

Es director del Seminariu d'Estética y Semiótica y Círculo Hermenéutico, miembro de la Asociación Internacional de Estética, jurado de los Premios Príncipe de Asturias y secretario del Premio Internacional de Ensayo Jovellanos.

Ha publicado entre otros libros, *Signos estéticos y teoría* (1986), *La estética del Rey Midas* (1992) y *Falsas esperanzas* (2001). Escritos en colaboración, ha editado junto con Gianni Vattimo y Modesto Berciano, *Filosofía, política y religión, más allá del «pensamiento débil»* (1996) y *Hermenéutica y acción* (1999), y con Jaime de Salas, contribuyendo a los estudios orteguianos, *La última filosofía de Ortega y Gasset* (2003).

El siglo pasado agotó la estética de la confrontación absoluta y ahora los vínculos estéticos emergen como garantes de la paz y de la unidad. La estética está para convertir lo absoluto en lo meramente necesario y la confianza es condición y guía de ese proceso.

Este libro muestra varios aspectos filosóficos, poco matizados en el pensamiento español, en los que se hace imperativa una estética de la confianza: la naturaleza, el sujeto, el inconsciente, y la verdad misma ocasionan una experiencia dual y escindida que exige confiada aceptación. Por otro lado, técnica y moral se concentran en el arte cual lenguaje nuevo que proporciona las imágenes regulativas que suministrara otrora la metafísica. La vida es representación y la época del «arte de las obras de arte» (Nietzsche) ha concluido.

Como dice Gianni Vattimo en el prólogo, la filosofía «tiene la tarea de corresponder a esta transformación, si es tal. Y la obra de Álvarez supone un paso significativo en ese camino».





Herder
www.herdereditorial.com